SATURA

Da Montale alla lirica contemporanea

MARIA BORIO

BIBLIOTECA DI «STUDI NOVECENTESCHI» · 10.

PISA · ROMA
FABRIZIO SERRA EDITORE
MMXIII

BIBLIOTECA DI
«STUDI NOVECENTESCHI»

COLLANA DIRETTA DA CESARE DE MICHELIS

CONDIRETTORI:
ARMANDO BALDUINO, SAVERIA CHEMOTTI, SILVIO LANARO,
ANCO MARZIO MUTTERLE, GIORGIO TINAZZI

*

10.

SATURA

Da Montale alla lirica contemporanea

MARIA BORIO

PISA · ROMA
FABRIZIO SERRA EDITORE
MMXIII

La pubblicazione di questo volume
è stata patrocinata dalla Fondazione Natalino Sapegno

Archivio degli Scrittori Veneti del Novecento
Dipartimento di Italianistica
Università degli Studi di Padova
Regione del Veneto
e con la collaborazione del
Forum d'Ateneo per le Politiche e gli Studi di Genere

⋆

Sono rigorosamente vietati la riproduzione, la traduzione, l'adattamento, anche parziale o per estratti, per qualsiasi uso e con qualsiasi mezzo effettuati, compresi la copia fotostatica, il microfilm, la memorizzazione elettronica, ecc., senza la preventiva autorizzazione scritta della *Fabrizio Serra editore*®, Pisa · Roma.
Ogni abuso sarà perseguito a norma di legge.

⋆

Proprietà riservata · All rights reserved

© Copyright 2013 by *Fabrizio Serra editore*, Pisa · Roma.
Fabrizio Serra editore incorporates the Imprints *Accademia editoriale*, *Edizioni dell'Ateneo*, *Fabrizio Serra editore*, *Giardini editori e stampatori in Pisa*, *Gruppo editoriale internazionale* and *Istituti editoriali e poligrafici internazionali*.

www.libraweb.net

Uffici di Pisa: Via Santa Bibbiana 28, I 56127 Pisa,
tel. +39 050542332, fax +39 050574888, fse@libraweb.net

Uffici di Roma: Via Carlo Emanuele I 48, I 00185 Roma,
tel. +39 0670493456, fax +39 0670476605, fse.roma@libraweb.net

⋆

Stampato in Italia · Printed in Italy

ISBN 978-88-6227-580-4
E-ISBN 978-88-6227-581-1

SOMMARIO

Introduzione 9
Avvertenza 13

I. POESIA-PONTE: *SATURA* E LA POESIA ITALIANA DEL SECONDO NOVECENTO

Satura *e il canone: una raccolta interstiziale* 15
Ossi, Occasioni, Bufera: *il modello del primo Montale* 19
Prima di Satura*: attraverso la poesia degli anni Sessanta* 23
La svolta del 1971 30
Dopo Satura: *verso l'*espressivismo 35
Una lettura con diffrazione 41

II. POESIA COME «ARTE SEMANTICA»

Poesia come «arte semantica»: da Montale alla lirica contemporanea 47
Lo stile tardo di Montale, il postmodernismo e la poesia americana (T. Hardy, W. H. Auden, R. Lowell, E. Bishop, W. C. Williams, M. Moore) 49
Satura, *i mass media e la cultura dell'informazione* 69
«Emozione» e «ragione» nella poesia degli ultimi trent'anni 72

III. LA RAPPRESENTAZIONE INCLUSIVA

Genesi di Satura 75
La rappresentazione inclusiva 76
Il topo-trovarobe 77
Il soggetto come personaggio 80
Motivi astratti: dall'attimo-cognizione all'argomentazione raziocinante 82
Retorica, metrica, lingua 84

Bibliografia 87

INTRODUZIONE

Tra i libri più significativi della storia della poesia si riconoscono alcune raccolte rivoluzionarie per le intuizioni e il messaggio che contengono e per il valore di classico che hanno assunto nel tempo. Queste raccolte sono i testimoni di una storia di forme che senza la loro presenza spesso non potrebbe svilupparsi. Non rappresentano solo chiavi di lettura importanti per il percorso poetico dei singoli autori, ma anche per analizzare l'evoluzione dei testi letterari. *Satura* è un libro fondamentale per la poesia italiana: può essere studiato non solo secondo gli aspetti intrinseci che caratterizzano la fisionomia dello stile tardo di Montale, ma anche come lente diacritica attraverso cui osservare, da una prospettiva di straniamento, il mutare delle forme nella lirica del secondo Novecento. Uso la formula *poesia-ponte* per descrivere l'aspetto di *Satura* che ritengo più significativo, ossia la possibilità di analizzare la raccolta in virtù della sua condizione interstiziale, legata al ruolo che il libro ricopre in relazione a tre aspetti chiave: a) lo sviluppo dell'opera montaliana da una prima stagione a una seconda; b) il cammino di distanziamento della poesia moderna dalla poesia pura; c) il sistema di rapporti e di influssi che intercorrono tra la raccolta, le tendenze affermatesi progressivamente negli anni successivi alla *Bufera* e quelle che si sviluppano dopo l'uscita di *Satura*.

Le prime raccolte di Montale sono un esempio determinante per il superamento del simbolismo alogico. I poeti della terza generazione ne seguono il modello e lo interpretano criticamente secondo due direzioni principali: un riuso dello stile alto e delle forme del classicismo moderno (Sereni, Luzi, Fortini); un recupero delle suggestioni ironiche della vena crepuscolare presente nella prima fase montaliana (Risi, Giudici, Orelli). Anche la Neoavanguardia può essere inserita nel solco di poesia concreta ed esperienziale aperto dagli *Ossi*, dalle *Occasioni* e dalla *Bufera*. Dal 1956 in avanti si sviluppano, infatti, attitudini compositive che, su una scia aperta dal primo Montale, danno vita a una poesia con i seguenti elementi strutturali, comuni sia al lirismo tragico, sia al Neocrepuscolarismo, sia alla Neoavanguardia: 1) un'attenzione per la visibilità e comunicabilità del contenuto, con cui il soggetto poetico si mostra in un rapporto di tangenza concreta; 2) uno stile coerente e omogeneo, che sviluppa il contenuto in modo consapevole e problematico. Questa poesia si contraddistingue per la capacità di usare uno stile che *fa sistema* per rappresentare contenuti concreti e comunicare un messaggio.

Satura segna uno scarto rispetto alla poesia che la precede: il dettato poetico è articolato in una pluralità di fisionomie stilistiche e trasposto su un piano di straniamento ironico e critico, perché la maggior parte dei testi non possiede più uno sviluppo lirico-narrativo vero e proprio. *Satura* rappresenta un sistema poetico in cui le caratteristiche della poesia degli anni Sessanta iniziano a sfaldarsi, ma in cui resta saldo il principio di voler portare il lettore a conoscenza di un messaggio. E, se è vero che nel quarto libro di Montale assistiamo a una rottura dell'omogeneità stilistica, si nota anche che ogni testo presenta una forma aderente al modello di

una delle tendenze poetiche degli anni Sessanta. Inoltre, anche se le poesie non possiedono più uno sviluppo lirico-narrativo che veicola un messaggio, quest'ultimo è comunicato da un'impalcatura razionale ironica e straniante. Questa impalcatura è il mezzo per mantenere un confronto con la storia, con la tradizione, e assicura la priorità della resa del contenuto rappresentato sul soggetto poetico che ne fa esperienza.

Satura preserva, dunque, l'impostazione della poesia che la precede (questo vale anche per *Diario del '71 e del '72* e per *Quaderno di quattro anni*), ma accenna anche alla sua rottura e alla trasformazione che la lirica attraverserà negli anni successivi. A partire dagli anni Settanta, infatti, la poesia si evolve secondo una funzionalità mutata che riflette le caratteristiche dell'*espressivismo* contemporaneo.[1] Il campo percettivo e riflessivo del soggetto si dilata: 1) l'importanza della resa del contenuto è trasferita alla resa dell'esperienza del contenuto e il piano semantico dell'oggetto perde autonomia in sé per sé, acquistandola in relazione a quello del soggetto; 2) lo stile perde omogeneità, si riduce a mezzo per far mostra degli stati d'animo soggettivi e si caratterizza per l'espressione di un rapporto simbiotico tra dato fisico-corporale e dato psichico. *Satura* è un nodo catalizzatore: a posteriori, mostra la compagine dello stile della poesia italiana negli anni Sessanta; a priori, attraverso il suo assetto aperto e pluridimensionale, consente di osservare, come attraverso una lente diacritica, il modo in cui la poesia abbia dismesso la priorità di sistemi e tendenze poetiche a favore di una resa più diretta dell'esperienza, in cui l'espressione conti più della comunicazione.

La poesia a funzionalità espressiva spesso infrange il principio compositivo *semantico*, articolato secondo un bilanciamento tra *emozione* e *ragione*, *suono* e *senso*. Montale elabora il principio dell'«arte semantica»[2] nella poetica metafisica delle prime raccolte: dà vita a una linea alta di poesia di pensiero, interpretabile alla luce della cultura internazionale e discendente soprattutto dai modelli poetici di Browning, Baudelaire, T. S. Eliot, Valéry. A livello testuale, l'arte semantica dei primi libri corrisponde soprattutto a sequenze liriche basate su passaggi logici nella sintassi e nell'uso delle figure retoriche. In *Satura* è mantienuto il principio semantico, ma viene adattato a un'argomentazione rizomatica, modellata sull'immaginario della postmodernità. A proposito, si nota una connessione particolare tra i caratteri dello stile tardo montaliano e quelli dell'immaginario postmoderno, e si può anche affermare che l'arte semantica di *Satura* coincide con quello stile tardo che riesce a rappresentare le caratteristiche storiche, sociali, culturali del tempo in cui la raccolta viene scritta. Il quarto libro di Montale, infatti, è composto a partire dal riuso di una letteratura che si fa *inclusiva*[3] nei confronti della realtà (ingloba il materiale poetico senza distinzioni qualitative), che supera il principio di classicità e fa propria la struttura dell'informazione. Montale ha alle spalle l'esercizio in prosa narrativa e

[1] Cfr. Charles Taylor, *The Sources of the Self. The Making of the Modern Identity*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1989; tr. it. *Radici dell'io. La costruzione dell'identità moderna*, Milano, Feltrinelli, 1993.

[2] Eugenio Montale, *Il giudizio estetico*, «Corriere della Sera», 22 novembre 1958, ora in Id., SM (AMS), cit., p. 148.

[3] Id., *Poesia inclusiva*, «Corriere della Sera», 21 giugno 1964, ora in Id., SM (P), vol. II, pp. 146-148.

giornalistica e i modelli della poesia neocrepuscolare e satirica degli anni Cinquanta-Sessanta. Tuttavia, credo che una parte rilevante delle suggestioni provenga dalla poesia nordamericana, in cui l'arte semantica ereditata dalla tradizione metafisica anglosassone era riuscita a creare rappresentazioni inclusive della realtà aderenti all'immaginario postmoderno. Hardy e T. S. Eliot, ad esempio, rappresentano già un modello importante per gli *Xenia*, ma si possono trovare filiazioni anche tra Lowell, Auden, W. C. Williams, Elisabeth Bishop, Marianne Moore e la poesia di *Satura* I e II.

La poetica semantica di *Satura* è una chiave immobile, non ha veri e propri continuatori. Tuttavia, rappresenta una sorta di schermo critico in opposizione a quello sbrigliamento del sentire che caratterizza la poesia degli anni successivi. La poesia contemporanea ha, però, progressivamente recuperato il principio semantico della composizione. Lo stile è passato attraverso molte ricerche, ma credo che, nei casi migliori, sia riuscito a raggiungere un principio di bilanciamento tra emozione e ragione in conformità con un'aderenza alle logiche dell'epoca in cui viviamo. L'eco di alcune intuizioni montaliane sembra aver aperto una strada che possiamo riconoscere nel retroterra, spesso inconsapevole, di molta poesia contemporanea. Perciò, *Satura* appare uno strumento di interpretazione decisivo non solo del percorso poetico di Montale, ma anche del cammino della poesia nel secondo Novecento.

AVVERTENZA

Il primo capitolo di questo volume, *Poesia-ponte: «Satura» e la poesia italiana del secondo novecento*, è la versione più estesa del saggio omonimo in corso di stampa nel primo numero del 2013 di «Moderna. Il terzo capitolo ripropone il saggio *«Satura»: la rappresentazione inclusiva* uscito su «Strumenti critici», XXVII, n. 2, maggio 2012. Il secondo capitolo è inedito.

Per le opere di Montale sono state adottate le seguenti abbreviazioni:

SM (P) = Eugenio Montale, *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, voll. I e II, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1996;

SM (AMS) = Eugenio Montale, *Il secondo mestiere. Arte, musica e società*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1996;

PR = Eugenio Montale, *Prose e racconti*, a cura di Marco Forti e Luisa Previtera, Milano, Mondadori, 1995.

Maria (Mariassunta) Borio è dottoranda in letteratura italiana. Ha scritto saggi su Sereni e Montale. Collabora a varie riviste fra cui «Allegoria», «Moderna», «Studi novecenteschi», «Strumenti critici». È redattrice di *Le parole e le cose* (www.leparole-elecose.it) e di «Nuovi Argomenti».

I. POESIA-PONTE: *SATURA* E LA POESIA ITALIANA DEL SECONDO NOVECENTO

No, Surrealists, no! No, even the wildest of poems
must, like prose, have a firm basis in staid common-sense.

I suspect that without some undertone of the comic
genuine serious verse cannot be written to-day.

W. H. Auden, *Shorts II*, 1969-1971[1]

1. *Satura* e il canone: una raccolta interstiziale

Satura, il quarto libro di Eugenio Montale, esce nel 1971, dopo più di dieci anni di silenzio poetico, ed è accompagnato fin da subito da reazioni di stupore e disorientamento.[2] I giudizi coevi alla pubblicazione erano motivati da un'immagine univoca dell'opera montaliana, quella di una linea lirica alta e lontana dall'orfismo simbolista,[3] che veniva intaccata dagli elementi di rottura del nuovo libro. Ma anche nei decenni successivi, questa raccolta non è mai stata accolta e interpretata con agio. *Satura* è infatti un libro problematico, sia perché non si presenta come l'espressione di una linea lirica unitaria e scandita con chiarezza, sia perché dietro il tono basso e il linguaggio prosaico si celano difficoltà interpretative: infatti alla linearità

[1] W. H. Auden, *Shorts*, a cura di Gilberto Forti, Milano, Adelphi, 2003, p. 77.

[2] Tra gli interventi concomitanti all'uscita di *Satura*, ricordo quelli di Fortini, Pasolini e Raboni, che – rispettivamente - mossero al libro critiche di natura morale, politica e artistica. Fortini accusava Montale di assumere un atteggiamento da intellettuale privilegiato sostenuto dal sistema borghese, Pasolini si scagliava contro il fondo – a suo avviso – anti-marxista di *Satura*, e Raboni giudicava negativamente la svolta comica e prosastica del quarto libro montaliano: cfr. Franco Fortini, *"Satura" nel 1971*, in Id., *Nuovi saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987, pp. 103-124, ora postfazione a Eugenio Montale, *Satura*, a cura di Riccardo Castellana, Milano, Mondatori, 2009, pp. 309-332; Pier Paolo Pasolini, *Satura*, «Nuovi Argomenti», 1, 1971, pp. 17-20; Giovanni Raboni, *L'altro Montale*, «Paragone», 256, xxii, 1971, pp. 104-110, e Id., *Il vero e l'altro Montale*, «Antologia Viesseux», 6, ii, 1996, pp. 43-48; si veda, inoltre, Francesco De Rosa, *Profilo di* Satura, «Chroniques Italiennes», 57, 1999, pp. 111-112.

[3] L'estraneità di Montale da ogni forma di orfismo-simbolista è stata definitivamente sancita in analisi critiche relativamente recenti, anche sulla scorta di alcuni studi determinanti, come quello di Contini (cfr. Gianfranco Contini, *Dagli* Ossi *alle* Occasioni, «Letteratura», 8, ottobre 1938, e Id., *Montale e* La bufera, «Letteratura», 24, novembre-dicembre 1956, entrambi raccolti in Id., *Una lunga fedeltà. Scritti su Eugenio Montale*, Torino, Einaudi, 1974[1]; 2002, pp. 5-45 e 79-94; si veda, inoltre, Id., *Letteratura italiana dell'Italia unita (1861-1968)*, Firenze, Sansoni, 1968, p. 813 e sgg.). In particolare, gli interventi cui mi riferisco sono quelli di Romano Luperini, Guido Mazzoni e Guido Guglielmi in *Montale e il canone del Novecento*, a cura di Maria Antonietta Grignani e Romano Luperini, Roma-Bari, Laterza, 1998, e quello di Luigi Blasucci in *Il secolo di Montale: Genova 1896-1996*, a cura della Fondazione Mario Novaro, Bologna, Il Mulino, 1998.

lessicale e sintattica non corrisponde una lineare esegesi dei contenuti.[1] Inoltre, il lirismo delle prime tre raccolte ha fissato molto presto un'immagine canonica di Montale, alla luce della quale l'inflessione comica del quarto libro apre un varco destabilizzante e provocatorio.

In *Tradizione e talento individuale*, T. S. Eliot scrive: «Qualcuno ha detto: "Gli scrittori del passato sono più lontani da noi perché noi *sappiamo* molto più di loro". Proprio così, ed essi sono appunto ciò che noi sappiamo».[2] Questa affermazione si può applicare anche alla poesia montaliana. Ma, di fronte a *Satura*, il lettore abituato agli *Ossi*, alle *Occasioni*, alla *Bufera*, potrà davvero dire – anche oggi - di 'sapere'? E potrà chiedersi: fino a che punto i versi di *Satura* sono 'lontani' e in quale rapporto si pongono con il canone? Questi nodi interpretativi possono essere sciolti osservando che la problematicità del libro non è dovuta esclusivamente a motivi di tipo stilistico e retorico, né solo alla fitta rete di rimandi letterari o al chiarimento della nuova dizione rispetto a quella delle prime tre raccolte. Comprendere *Satura* significa comprendere lo spazio che il libro occupa nel percorso delle forme della lirica del Novecento, dove rappresenta un esempio sintomatico di *poesia-ponte* tra due orizzonti di scrittura.

Questa condizione interstiziale è legata 1) al ruolo che il libro ricopre all'interno dello sviluppo dell'opera montaliana, 2) al sistema di rapporti che intercorrono tra la raccolta e le tendenze affermatesi progressivamente negli anni successivi all'uscita della *Bufera*, 3) alla posizione che assume lungo il cammino di distanziamento dalla poesia pura. Infatti, se sulla scia delle poetiche romantiche, in particolar modo di quella francese, e dell'esempio di Mallarmé, Hugo Friedrich poteva sostenere che fra «i tre possibili comportamenti della lirica – sentire, osservare, trasfigurare – nella poesia moderna è quest'ultima che domina, tanto nella visione del mondo che nella lingua»,[3] in realtà – nell'evoluzione delle forme poetiche del XX secolo – le parole

[1] Cfr. Lorenzo Renzi, *Lettura di Montale, "Ribaltamento", "Senza mia colpa" e "Quel che resta"*, in Id., *Come leggere la poesia*, Bologna, Il Mulino, 1985, p. 97.

[2] T. S. Eliot, *Tradizione e talento individuale*, in Id., *Il bosco sacro*, trad. it. di Vittorio Di Giuro e Alfredo Obertello, con una nota di Massimo Bacigalupo, Milano, Bompiani, 2003, p. 72.

[3] Hugo Friedrich, *La struttura della lirica moderna. Dalla metà del XIX secolo alla metà del XX secolo*, trad. it. di Piero Bernardini Marzolla, Milano, Garzanti, 2002, pp. 14-15. A sostegno della questione del «ritorno alla realtà» come tratto imprescindibile della poesia moderna, ricordo anzitutto la tesi di Berardinelli che muove una critica alle argomentazioni di Hugo Friedrich, la cui sistematica e astratta formulazione circa il genere, rischia, pur nella sua utilità schematica, di operare una riduzione sulla pluralità delle forme, in direzione di una «poesia spersonalizzata ed estranea alla storia, [...] letta e analizzata come un organismo culturale e stilistico autosufficiente», che si appiglia al modello del simbolismo di Mallarmé, e che si presta quale spunto ottimale alla «teoria jakobsoiana della letteratura della letteratura come "funzione del linguaggio" speciale, autonoma e svincolata per definizione da qualsiasi riferimento extra-testuale» (cfr. Alfonso Berardinelli, *Le molte voci della poesia moderna*, in Id., *La poesia verso la prosa. Controversie sulla lirica moderna*, Torino, Bollati Boringhieri, 1994, le citazioni a pp. 27 e 31). Per una complessa diramazione di tendenze, come quella che ha caratterizzato il Novecento, non si è mostrata efficace un'interpretazione che fa uso di generalizzazioni deduttive astraenti: lo testimonia anche l'evoluzione della struttura delle raccolte antologiche, che hanno progressivamente evitato una schematizzazione in poetiche, a favore di un'analisi induttiva dei singoli autori. L'antologia *Poeti italiani del Novecento*, curata da Mengaldo (1978), segna un passo fondamentale in tale direzione. L'affermazione dell'analisi induttiva ha favorito l'osservazione delle peculiarità stilistiche nella loro storicità, e fenomeni come quello dell'incremento prosastico o «ritorno alla realtà» hanno potuto beneficiare di studi che ne hanno colto in tal senso le dinamiche: oltre a quelli di Raymond, Adorno, Wilson, si veda Ronald de Rooy, *Il narrativo nella poesia moderna: proposte teoriche e esercizi di lettura*, Firenze, Franco

di questo trinomio si equivalgono e appaiono conseguenti a un presupposto: una visione del mondo e una lingua determinate da una relazione di tangenza concreta tra il soggetto poetico e il campo della sua esperienza. Questa relazione, che può essere definita *rapporto di realtà* tra il soggetto e i suoi temi, determina il superamento dell'uso analogico del simbolo. L'evoluzione, formale e tematica, è presente forse già nel verso libero di Lucini e giunge a una svolta significativa con le prove del Neorealismo, di «Officina», della linea pasoliniana «antinovecento», cui seguono la Neoavanguardia e le raccolte dei poeti della terza generazione uscite nel corso degli anni Sessanta.

Nella poesia montaliana, sia il classicismo moderno dei primi libri sia i testi prosastici di *Satura* sono contraddistinti da un *rapporto di realtà*. Nelle *Occasioni*, ad esempio, si individua attraverso gli oggetti-emblema, per il realismo linguistico e la tipicità non irrelata che li fanno percepire come presenze eccezionali e ne mostrano la capacità di suggestione su un io imprigionato nel *continuum* indifferenziato e invariabile della prosa del mondo.[1] In *Satura* si nota per un equilibrio, a sfondo ironico, tra lirica e cronaca negli *Xenia*, che manca nel resto del libro, dove il soggetto «assediato dalle cose»,[2] non riesce più a usare un filtro lirico sul reale e fa ricorso a tonalità prosaiche e ironiche più massicce, sommate a punte satiriche, gnomiche, epigrammatiche. Oltre a ciò, il *rapporto di realtà* è determinato anche da una modalità della dizione, che Montale riconosceva come caratteristica della sua poesia in opposizione al purismo, e che si evolverà in altre forme nella stagione di *Satura*. Mi riferisco all'impiego di una lingua, di una morfologia e di una sintassi che non cedono mai a vie alogiche e fanno dialogare la percezione fisica con la riflessione metafisica:[3] in altre parole, il «sentire» e l'«osservare» con il «trasfigurare» del trinomio di Friedrich.

*

Per comprendere il ruolo di *poesia-ponte* assunto da *Satura*, si parta dalla considerazione che il carattere interstiziale del libro è evidente anzitutto nella stessa opera di Montale, come nodo di svolta tra una prima fase e una seconda.[4] Il mutamento

Cesati, 1997 e *Le forme della discorsività nella poesia del '900,* Atti del III Convegno nazionale di studi (Pescara, 30 maggio-1 giugno 2002), a cura di N. D'Antuono e C. Benussi, Bologna, Millennium, 2006. Un tentativo di generalizzazione può, tuttavia, risultare convincente se condotto a partire da un collegamento del fenomeno-letteratura con altre categorie del pensiero, che devono mantenere un principio di storicità. Si veda, a proposito, il capitolo *Lo spazio letterario della poesia moderna* in Guido Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, Bologna, Il Mulino, 2005, pp. 173-210.

[1] Cfr. GIANFRANCO CONTINI, *Dagli* Ossi *alle* Occasioni, cit., p. 36.

[2] EUGENIO MONTALE, *Finché l'assedio dura*, «Corriere della sera», 8 aprile 1973, ora in ID., SM (AMS), p. 1502.

[3] Cfr. ID., *Dialogo con Montale sulla poesia*, «Quaderni milanesi», 1, autunno 1960, ora in Eugenio Montale, SM (AMS), pp. 1604-1605. Più volte Montale si espresse contrariamente alla poetica ermetica: oltre al brano indicato, si tengano presente gli interventi: *Esiste un decadentismo in Italia?*, «La Lettura», II, 26, Milano, 29 giugno 1946, p. 5, ora in ID., SM (P), pp. 673-679 (in particolare, p. 675); *L'*Antologia *del Sagittario* (recensione a *Anthologie de la nouvelle poésie française*, Édition du Sagittaire, Paris, 1925), «Il Convegno», VI, 4, Milano, 30 aprile 1925, pp. 206-212, ora in ID., SM (P), p. 43 e sgg.; *Libri* (recensione a Alfonso Gatto, *Isola*, Napoli, Libreria del «Novecento», 1932), «Pegaso», V, 5, Firenze, maggio 1933, ora in ID., SM (P), p. 486 e sgg.; *La mia testimonianza* (su Giuseppe Ungaretti), «Corriere della Sera», 4 giugno 1970, ora in ID., SM (P), p. 2958 e sgg.

[4] Tra i contributi più recenti che affrontano il problema della periodizzazione tra un prima e una seconda fase nella poesia di Montale, si veda l'efficace profilo sintetico di ALBERTO CASADEI, *Le maschere del poeta senza Poesia:* Satura *e le ultime raccolte*, in Id., *Montale*, Bologna, Il Mulino, 2008, p. 91 e sgg; FRANCESCO DE

tonale e stilistico verso una dizione comico-satirica con forti accenti prosastici, segna una linea di demarcazione tra le prime raccolte e un secondo periodo che cambia gli accenti del primo, ma ne conserva l'eco attraverso chiose ironiche e rimandi autoreferenziali. L'opera montaliana, nel suo insieme, appare infatti come una sorta di Giano bifronte, la cui prima parte rappresenta il «*recto*» e la seconda il «*verso*».[1] Inoltre, se si unisce all'analisi stilistica di questa svolta un confronto tra il libro e le tendenze poetiche del decennio che precede la sua pubblicazione, si nota che in *Satura* sono condensate varie ricerche, cui va sommata l'influenza dell'esercizio in prosa narrativa e giornalistica, che rappresenta l'attività primaria di Montale a partire dal 1948, quando inizia a collaborare con il «Corriere della Sera».[2] Gli influssi, per affinità sia tematiche sia stilistiche, provengono soprattutto dal neocrepuscolarismo e dalla poesia satirica, spesso paralleli ma non sovrapponibili ai testi della Neoavanguardia, cui vanno aggiunte le letture montaliane della poesia internazionale di quegli anni, specie di area anglosassone. Inoltre, non è assente una linea di lirismo tragico, evidente nei componimenti *Nel fumo*, *A tarda notte*, *L'Arno a Rovezzano*, *Le stagioni*, *Senza salvacondotto*, *Luci e colori*, e nella suite *Dopo una fuga*, come indicava Sereni,[3] cui si potrebbe affiancare *L'angelo nero* e *Rebecca*, sebbene l'ironia sia qui più marcata. L'idea che se ne riceve è che *Satura* si compone stilisticamente come un coacervo delle tendenze poetiche che la precedono, e appare un confine tra queste e l'evoluzione successiva della lirica. Tutto ciò emerge non solo tramite lo studio di *Diario del '71 e del '72* e del *Quaderno dei quattro anni*, che proseguono sulla falsariga del quarto libro di cui rappresentano quasi le appendici, né solo attraverso un'indagine comparativa con i suoi modelli. È, infatti, utile analizzare il ruolo di *ponte* assunto dalla raccolta lungo il percorso di superamento della poesia pura, in cui Montale apre una strada determinante già a partire da *Ossi di seppia*.

Gli *Ossi* sorpassano tutti gli accenti *fantasiste* delle prove poetiche più giovanili e, insieme alle osservazioni contenute nei saggi *Stile e tradizione* (1925) e *Umberto Saba* (1926),[4] allontanano le suggestioni formali alogiche e spersonalizzanti a favore

Rosa, *Scansioni dell'ultimo Montale*, in *Montale e il canone poetico del Novecento*, cit., pp. 47-72. Uno studio interessante, inoltre, sebbene non in tutte le sue parti condivisibile, è quello di Christine Ott, dove l'autrice affronta i vari momenti della poesia montaliana a partire da una riflessione metalinguistica sulla progressiva deontologizzazione e funzionalizzazione del linguaggio: cfr. Christine Ott, *Montale e la parola riflessa. Dal disincanto linguistico degli* Ossi, *attraverso le incarnazioni poetiche della* Bufera, *alla lirica decostruttiva dei* Diari, Milano, FrancoAngeli, 2006.

[1] Eugenio Montale, *Ho scritto un solo libro* (intervista di Giorgio Zampa, 1975), «il Giornale nuovo», Milano, 27 giugno 1975, ora in Eugenio Montale, SM (AMS), p. 1724.

[2] Per i legami tra la seconda stagione di Montale e la sua attività in prosa si veda Guido Mazzoni, L'*ultimo Montale e la poesia del Novecento*, in Id., *Forma e solitudine. Un'idea della poesia contemporanea*, Milano, Marcos y Marcos, 2002, pp. 80-89, e Alberto Casadei, *Nella stagione di* Satura, in Id., *Prospettive monta liane: dagli* Ossi *alle ultime raccolte*, Pisa, Giardini, 1992, pp. 87-91.

[3] Il giudizio di Sereni è menzionato da Fortini, che concorda nel considerare questi testi in stretto rapporto con le raccolte montaliane precedenti, come voce di una «classicità del privato, dell'intimo nella misura in cui il mito personale può diventare mito oggettivo e pubblico»: cfr. Franco Fortini, Satura *nel 1971*, cit., p. 325. Anche Zanzotto isolava questi componimenti, definendoli «una possibilità di sguardo prospettivizzante che per paradosso si apre all'interno di un insieme teso ad annichilire ogni prospettiva»: cfr. Andrea Zanzotto, *In margine a* Satura, «Nuovi Argomenti», 23-24, luglio-dicembre 1971, p. 220.

[4] Eugenio Montale, *Stile e tradizione*, «Il Baretti», ii, 1, Torino, 15 gennaio 1925, p. 7, ora in Id., SM

di un repertorio di immagini, linguaggio e strutture che riflettono l'accidentalità del quotidiano e tentano la mimesi del transeunte. Questo repertorio, con la sua «*rivelazione di realtà*»,[1] è presente nel panorama italiano già nelle opere dei poeti nati tra il 1880 e il 1890, e si sviluppa parallelamente all'attenzione per un approccio esistenziale di tipo fenomenologico, valorizzato dal contingentismo di Boutroux, dalle teorie bergsoniane e relativistiche. Inoltre, si trova nel modello della poesia di Baudelaire, Browning, Rimbaud, Whitman. I primi due, in particolare, sono definiti da Montale il binomio fondante del «solco» della «poesia metafisica»,[2] in cui rintraccia il modello stilistico delle prime raccolte: una sorta di tessuto connettivo del dettato poetico, o «cemento strutturale-razionale»,[3] in cui il movimento del pensiero sorregge sempre le passioni e la forma non separa mai la retorica dalla necessità di comunicare il contenuto, a favore di processi allegorici piuttosto che metaforici.

La prima stagione di questo percorso si chiude nel 1956. Inoltre, soprattutto in seguito all'uscita delle *Occasioni*, si consolida fisionomia di quel montalismo che ha stabilizzato l'idea di classicità dei primi libri. Ma il 1956 segna anche l'inizio della «terza fase»[4] della poesia italiana del Novecento, la cui analisi è indispensabile per delineare la funzione di *Satura* e le peculiarità del posto interstiziale che occupa sulla scia delle esperienze poetiche che la precedono e di quelle che la seguono.

2. *Ossi*, *Occasioni* e *Bufera*: il modello del primo Montale

Prima di affrontare l'analisi della funzione di *Satura*, vorrei portare l'attenzione sulla differenza tra il modo in cui i poeti della terza generazione si avvicinavano agli *Ossi*, alle *Occasioni* e alla *Bufera*, rispetto alla ricezione e al commento della critica. Incidono sull'immaginario di questi autori l'aderenza diretta all'esperienza, la presenza degli oggetti della quotidianità, la lingua bilanciata tra repertorio prosastico e repertorio aulico fitto di reminiscenze classiche, il ritmo composito, la modalità realistica di inquadrare e far muovere le presenze. Ma le novità di questa poesia sfuggivano, negli stessi anni, a non pochi interpreti, fatta eccezione per alcuni studi, come quelli di Contini[5] che Anceschi usò per introdurre Montale in *Lirici Nuovi*.[6]

(AMS), pp. 9-14; Ivi, *Umberto Saba* (recensione a Umberto Saba, *Figure e Canti*, Treves, Milano, 1926), «Il Quindicinale», I, 1 giugno 1926, pp. 1-3, ora in Id., SM (P), pp. 114-128.

[1] Alfonso Berardinelli, *Quando nascono i poeti moderni in Italia*, in Id., *La poesia verso la prosa*, cit., p. 104.

[2] Eugenio Montale, *Dialogo con Montale sulla poesia*, cit., p. 1604. Cfr. Tiziana De Rogatis, *Montale e il classicismo moderno*, Pisa-Roma, Serra, 2002.

[3] Id., *Esiste un decadentismo in Italia?*, «La lettura», 26 giugno 1946, p. 5, ora in Id., SM (P), p. 676.

[4] Pier Vincenzo Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978, p. LVII. Per quanto riguarda la centralità della data 1956 come significativo nodo di svolta della storia letteraria del Novecento, si veda anche Romano Luperini, *Il Novecento: apparati ideologici, ceto intellettuale, sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea*, voll. I e II, Torino, Loescher, 1981, p. XIX.

[5] Cfr. Gianfranco Contini, *Una lunga fedeltà*, cit., pp. 5-45 e 79-94. Altra lettura in senso anti-ermetico fu quella di Pietro Bonfiglioli: cfr. Pietro Bonfiglioli, *Pascoli e Montale*, in *Studi per il centenario della nascita di Giovanni Pascoli pubblicati nel cinquantenario della morte*, Bologna, L'Archiginnasio, 1962, e Id., *Dante Pascoli Montale*, in *Nuovi studi pascoliani*, Atti del convegno internazionale di studi pascoliani, (Bolzano, 1962), Bolzano-Cesena, 1963.

[6] Luciano Anceschi, *Lirici Nuovi*, Milano, Hoepli, 1943[1]; Ivi, Milano, Mursia, 1964[2], pp. 158-213.

Nella «terza fase» della poesia italiana le letture predominanti affiliano Montale all'ermetismo: dal commento di De Robertis, che risale all'inizio degli anni Sessanta, a quello di Macrì, pubblicato alla fine dello stesso decennio.[1] Resta emblematico il caso delle lezioni di Debenedetti, che definisce le *Occasioni* «un libro tipico dell'ermetismo italiano».[2] Era, infatti, ancora forte l'influenza di un esempio critico che non affronta analisi testuali sistematiche, ma procede per schematizzazioni aprioristiche, e che non può essere disgiunto da certo crocianesimo. Ad ogni modo, le reazioni sull'immaginario dei poeti nati tra gli anni Dieci e gli anni Trenta testimoniano una funzione formativa dei primi libri montaliani protesa in tutt'altra direzione. L'interpretazione più indicativa e precoce è quella di Sereni (1940).[3] Seguono gli interventi di Pasolini (1957), Solmi (1957), Sanguineti (1961), Fortini (1968). Tra quelli cronologicamente più vicini all'uscita della *Bufera*, è il saggio di Solmi che descrive con maggiore lucidità il valore esemplare di Montale: lo inquadra nella «grande storia della poesia moderna dal simbolismo in poi»;[4] lo definisce un supporto fondamentale a quel bisogno di stile che rintracciava nel legame tra la poesia montaliana e la congiunzione Eliot-Valéry-Alain.[5] Nelle ultime pagine, riassumendo l'iter di *Ossi*, *Occasioni* e *Bufera*, Solmi scrive:

> Dal doloroso riconoscimento della creatura solitaria di fronte alla mostruosa macchina cosmica [...], al reperimento delle «occasioni», dei «barlumi» perduti di un'autobiografia accidentale [...], fino alle visioni supreme, alle ricognizioni e alle riassunzioni della *Bufera*, in cui un'intimità, dal fondo del suo proprio segreto, prende coscienza dei punti di crisi di un'epoca travagliata, [...] [la] funzione di testimonianza attraverso gli anni attribuisce all'opera di Montale un significato che si può ben dire esemplare. // Ma non si tratta di una testimonianza filosofica o storica, bensì lirica, la quale non attinge il suo valore di comunicazione se non alla sua compiuta liberazione formale, in quella che potrebbe chiamarsi l'eticità della forma.[6]

Questo valore etico-testimoniale è proprio di una forma priva di ogni retaggio purista: si caratterizza per la congiunzione dell'esempio del tardo naturalismo con un'esigenza di «canto» meditato – sulla cui «linea trascorrente, temporale» sono risolti «gli elementi della descrittività statica» – e per il passaggio dell'attenzione neocrepuscolare verso l'oggetto a una dimensione di «poetica metafisica».[7] Il riconoscimento di un legame con la tonalità naturalista, in particolar modo pascoliana,

[1] Cfr. Giuseppe De Robertis, *Altro Novecento*, Firenze, Le Monnier, 1962, p. 315 e sgg. (del medesimo autore ricordo anche le interpretazioni precedenti in Id., *Poeti lirici moderni e contemporanei*, Firenze, Le Monnier, 1945); Oreste Macrì, *Realtà del simbolo. Poeti e critici del Novecento italiano*, Firenze, Vallecchi, 1968.

[2] Giacomo Debenedetti, *Montale*, in Id., *Poesia italiana del Novecento*, Milano, Garzanti, 1974[1]; 2000, p. 35: le lezioni risalgono al biennio 1957-1958.

[3] Cfr. Vittorio Sereni, *In margine alle* Occasioni, in Id., *Letture preliminari*, Padova, Liviana, 1973, pp. 7-11, poi in Id., *Sentieri di gloria. Note e ragionamenti sulla letteratura*, a cura di Giuseppe Strazzeri, Milano, Mondadori, 1996, pp. 56-60.

[4] Sergio Solmi, *La poesia di Montale*, «Nuovi Argomenti», 26, maggio-giugno, 1957, pp. 1-42, poi in Id., *Scrittori negli anni*, Milano, Il Saggiatore, 1963, pp. 278-314, ora in Id., *La letteratura italiana contemporanea. Scrittori negli anni*, vol. III, tomo I, a cura di Giovanni Pacchiano, Milano, Adelphi, 1992, p. 382.

[5] Per un'analisi del rapporto la poesia e il pensiero di Solmi con il modello montaliano rinvio a Francesca D'Alessandro, *Il rapporto privilegiato con Montale*, in Ead., *Lo stile europeo di Sergio Solmi: tra critica e poesia*, Milano, Vita e Pensiero, 2005, pp. 69-130.

[6] Sergio Solmi, cit., p. 405.

[7] Ivi, pp. 377 e 375.

è anche il tratto costitutivo della lettura di Pasolini, che adatta il modello di Montale al programma di «antinovecento»:

Facile è fare l'analisi della situazione tipica della poesia montaliana: essa si ripete con rigore quasi ossessivo da circa un trentennio. In *La bufera ed altro* [...] le poesie in questo senso paradigmatiche, proprio da laboratorio, sono molte, anzi quasi tutte. [...] L'operazione, per tre quarti almeno di questo libro [...] consiste: 1) in una riduzione del mondo esterno ad alcuni suoi dati: giustapposti, elencati dai sensi, e minimi, senza peso, quotidiani o umilmente tecnici, seppure eleganti talvolta fino alla squisitezza; 2) in una dilatazione di quei dati a simboleggiare una parte non visibile del mondo, sì che da minimi divengano enormi, da quotidiani cosmici ecc. Riduzione implicante dilatazione. È questa, come si vede, la tipica operazione pascoliana. [...] Ne *La bufera* però ci sono delle novità. In molte liriche di questa raccolta, la situazione 'tipica' [...] è superata. // In *Ballata scritta in una clinica* e in *Voce giunta con le folaghe*, Montale non è più in rapporto con un frammento del mondo, ma con il mondo visto in sintesi [...]. L'angolo visuale si sposta in alto, e gli oggetti, i dati, si appiattiscono, si fondono, si uniscono. [...] Nei *Madrigali fiorentini*, ne *La primavera hitleriana* e specialmente nel *Sogno del prigioniero*, Montale si pone addirittura in rapporto non solo con un mondo unificato nei suoi oggetti, non screpolato dal nulla, ma con un mondo circostanziatamente storico [...]. Il suo razionalismo si è spinto oltre i confini dell'estetica, fino a individuare un mondo vivente sopra i suoi oggetti, oggettivamente: il mondo storico.[1]

Il rinvio a Pascoli e l'esigenza di un radicamento nel tempo storico, rappresentato e testimoniato in un realismo di figure che superino la tipicità individuale dell'oggetto, includendo nel verso un campo di referenti concreti e collettivi, sono elementi fondamentali per la poetica di «Officina», concretamente visibile nelle *Ceneri di Gramsci* (1957). Quanto osserva Pasolini è funzionale all'ideologia di un programma e conforme a una lettura degli oggetti parallela alle dinamiche simbolistiche della correlazione oggettiva pascoliana. Tuttavia, muove da una comprensione della poesia di Montale che è incentrata su quel medesimo senso di fedeltà alle «origini [...] terresti», su quell'esigenza di una dizione che «non sacrifica il discorso a una pretesa di canto immediato» e che rivela «tutte le risorse di poesia che il nostro mondo moderno racchiude» di cui parla Sereni.[2] Interpretazioni analoghe si trovano anche in Sanguineti che, parallelamente alla linea «antinovecento», costruisce un percorso sorto dall'esempio del crepuscolarismo,[3] fino a ritenere distintivo in Montale il prolungamento del modello crepuscolare «nel cuore del Novecento».[4] Solo con Fortini, però, viene illustrato il taglio netto della poesia montaliana dal simbolismo. La formula «esistenzialismo storico», infatti, si basa sulla considerazione della capacità di questa poesia di sapersi radicare in referenti concreti, esprimendo «un modo di essere dell'uomo occidentale moderno»,[5] che viene definito

esistenziale, ossia legato alla contingenza e insieme agitato da sospetti e sogni di trascendenza mistico-religiosa, nel trapasso dalla solitudine contemplativa del tardo simbolismo

[1] Pier Paolo Pasolini, *Montale*, in Id., *Passione e ideologia*, prefazione di Alberto Asor Rosa, Milano, Garzanti, 1960[1]; 2009, pp. 322-326.

[2] Vittorio Sereni, *In margine alle* Occasioni , cit, pp. 59-60.

[3] Cfr. Edoardo Sanguineti, *Tra Liberty e Crepuscolarismo*, Milano, Mursia, 1961.

[4] Id., *Poesia italiana del Novecento*, Torino, Einaudi, 1969, p. 893.

[5] Franco Fortini, *Montale e la poesia dell'esistenzialismo storico*, in Id., *I poeti del Novecento*, Bari, Laterza, 1977, p. 85.

alla progressiva distruzione dei fondamenti della propria medesima cultura, compiuta dalle trasformazioni produttive, sociali ed etiche intervenute intorno alla metà del secolo.[1]

Nell'immaginario degli autori delle raccolte antecedenti a *Satura*, l'esempio di Montale alimentò, quindi, un allontanamento dal purismo in direzione di una poesia con radici fenomenologiche,[2] così come già Anceschi, memore del binomio Banfi-Husserl, aveva osservato per i sei poeti della *Linea lombarda*. Nel primo Montale, infatti, il classicismo moderno coniuga la struttura tradizionale, articolata su procedimenti allegorici e veicolo di una comunicazione eticamente sostenuta (esempio per Fortini[3] e per quella ricerca di un'«epica del quotidiano»[4] sviluppata in poeti come Raboni) con l'esigenza di trasmettere un contatto diretto con il reale e con quanto connette l'individuo alla modernità del presente storico e ai suoi linguaggi (lezione che sarà assimilata perfettamente, ad esempio, dal Sereni degli *Strumenti umani*).[5] Anche Luzi, sebbene legato al simbolismo, si sposta, di lì a pochi anni fuori delle influenze ermetiche (*Nel magma* esce nel 1963), in parallelo alla lezione antipurista che *Ossi*, *Occasioni* e *Bufera* stavano esercitando. E di questa lezione, pur non riconoscendo esplicitamente il superamento delle forme orfico-simboliche, individua la particolare caratterizzazione di «modernità postsimbolista».[6]

La «terza fase» della poesia italiana si compone, dunque, in conformità a un modello di lirica a base fenomenologica, concentrata su una percezione del reale mai disgiunta da una riflessione sull'ontologia, che ingloba nel linguaggio della poesia quello della prosa. In tal senso, si consideri che il 1956 è un anno particolarmente indicativo anche per l'uscita di *Laborintus* e di *Polso teso*. Tuttavia, se gli accenti di Risi restano prossimi al complesso dei libri montaliani, l'operazione di Sanguineti rappresenta una svolta radicale. Infatti, la struttura e la lingua di *Laborintus* infrangono il valore della resa oggettiva dell'esperienza: determinano una poesia che è sì ancorata alla contingenza, ma che ne impone una percezione straniante, perché connessa alla necessità di riflettere la disarticolazione della realtà moderna su cui gravano i condizionamenti del sistema neocapitalista, e al bisogno di comunicare istanze concettuali e principi ideologici che avviano alla formazione dello stile, o antistile, della Neoavanguardia.[7]

[1] Ivi, pp. 85-93.

[2] Cfr. Fausto Curi, *Sulla giovane poesia*, in *Gruppo 63. Critica e teoria*, a cura di Renato Barilli e Angelo Guglielmi, Milano, Feltrinelli, 1976, pp. 102-103.

[3] «Le poesie di Montale sono state per me il paragone stesso della poesia intesa come veglia d'armi e arte regia»: cfr. Franco Fortini, *Di Montale* (*1. La pietra e la coscienza*), «Letteratura», xxx, gennaio-giugno 1966, pp. 272-274, poi in *Omaggio a Montale*, a cura di Silvio Ramat, Milano, Mondadori, 1966, pp. 402-406, quindi in Franco Fortini, *Saggi italiani*, De Donato, Bari, 1974, pp. 157-160, ora in Id., *Saggi ed epigrammi*, a cura e con un saggio introduttivo di Luca Lenzini e uno scritto di Rossana Rossanda, Milano, Mondadori, 2003, pp. 614-617 (la citazione a p. 617).

[4] La definizione è mutuata da *Poeti italiani del secondo Novecento (1945-1995)*, a cura di Maurizio Cucchi e Stefano Giovanardi, Milano, Mondadori, 1996, pp. xxxviii-xxxix.

[5] Eugenio Montale, *Dialogo con Montale sulla poesia*, cit., p. 1605.

[6] Mario Luzi, *Montale, la compiutezza dell'arte*, in Id., *Vicessitudine e forma. Da Lucrezio a Montale il mistero della creazione poetica*, Milano, Rizzoli, 1974, p. 198.

[7] Sul legame tra superamento dell'ermetismo e poesia di Sanguineti si veda, tra i saggi più recenti, quello di Elisa Silvia Nicolaccini, *Verso la prosa. Da Lucini a Sanguineti*, in *Il canto strozzato*, cit., pp. 111-123, e la monografia di Gilda Policastro, *Sanguineti*, Palermo, Palumbo, 2009.

3. Prima di *Satura*: attraverso la poesia degli anni Sessanta

Al di là dei caratteri stilistici, tematici e strutturali, che differenziano le posizioni degli autori citati, è innegabile che il periodo della poesia italiana in cui si sviluppa la reazione all'ermetismo, cresce su un terreno in cui la presenza della linea antipurista di *Ossi*, *Occasioni* e *Bufera* fa da sfondo a ricerche che non possono restare immuni dall'interpretazione critica di un montalismo diffuso. Dopo le prove neorealiste, è infatti evidente una presenza, più o meno accentuata, di reminiscenze montaliane in gran parte della nuova poesia, cui lo stesso Montale guardava in quegli anni da critico-giornalista.[1] Le interpretazioni del Montale vengono maturate in due direzioni: 1) da un lato, si assiste a un riuso dello stile alto e delle forme del classicismo moderno, che dà vita a una poesia in cui i tratti prosastici sono calibrati in una prospettiva di lirismo tragico, dove esistenzialismo e spinta etica non sono mai disgiunti, a fronte di un'attualità storica frammentata e destabilizzante;[2] 2) dall'altro lato, invece, vi sono poeti che sviluppano le suggestioni ironiche della vena crepuscolare presente nella prima fase montaliana. La lettura critica delle prime tre raccolte, infatti, comporta il riconoscimento di elementi che, seppure ben amalgamati alla tonalità tragica predominante, differiscono sostanzialmente da questa: tra di essi si notano la «"controeloquenza" degli *Ossi*, la friabilità esistenziale delle *Occasioni* e l'ironia di alcune zone della *Bufera*», cui vanno aggiunti «l'oggettistica frusta, la sintassi prosastica, il sottile sarcasmo (specie negli *Ossi*) di alcune soluzioni ritmiche»,[3] che rappresentano chiavi formali e tematiche in cui non è difficile intravedere la svolta di *Satura*.

Così come questi tratti di ironia e di prosaicità non intaccano l'omogeneità strutturale complessiva delle prime tre raccolte di Montale, anche i libri scritti a partire da un riuso critico di tali tratti non scardinano il comune denominatore fra le tendenze poetiche immediatamente antecedenti a *Satura*. Mi riferisco al fatto che, negli anni Sessanta, sia la linea di stile tragico, sia quella di poesia ironica e neocrepuscolare, sia le prove sperimentali, come quelle della Neoavanguardia, mantengono aspetti costitutivi in cui si delinea un filo rosso con le opere che storicamente le precedono nel processo di superamento della poesia pura. Dagli *Ossi* fino a *Satura*, e soprattutto dal 1956 in avanti, si assiste a un incremento sempre maggiore dell'apertura

[1] Cfr. Pier Vincenzo Mengaldo, *Montale critico di poesia*, in *Montale e il canone poetico del Novecento*, cit., pp. 213-239. Montale, però, tralascia casi emblematici, ad esempio quello di Luzi o Fortini, a fronte di acute analisi in cui è subito colta la direzione di sviluppo del suo modello: così avviene, infatti, per Sereni e Risi (cfr. Eugenio Montale, *Strumenti umani*, «Corriere della Sera», 24 ottobre 1965, e Id., *L'enorme anonimato in cui tutti viviamo*, «Corriere della Sera», 6 febbraio 1966, ora entrambi in Id., SM (P), rispettivamente alle pp. 2748-2753 e 2770-2772).

[2] Cfr. Guido Mazzoni, *Il posto di Montale nella poesia moderna* e *L'ultimo Montale e la poesia del Novecento*, in Id., *Forma e solitudine*, cit., pp. 29-118.

[3] Gian Luigi Simonetti, *Dopo Montale. Le* Occasioni *e la poesia italiana del Novecento*, cit., p. 390. Per quanto riguarda il legame tra lo stile di *Satura* e gli accenni corsivi della maniera giovanile si veda anche Pier Vincenzo Mengaldo, *I poeti italiani del Novecento*, cit., p. 530. In particolare, segnalo la rilevanza degli accenti prosastici in *Silvae* e quelli ironici in *'Flashes' e dediche* e *Conclusioni provvisorie* della *Bufera*, che fungono da preludio alla dizione di *Satura* (cfr. Romano Luperini, *Tra* La casa delle due palme *e un albergo di lusso*, in Id., *Storia di Montale*, cit., p. 181 e sgg.)

all'oggettività del quotidiano, dell'uso di maniere del parlato, di forme prosastiche che stravolgono la metrica tradizionale, ma sempre all'interno di una forma che *fa sistema*, che mostra «solidarietà strutturali»[1] di elementi caratterizzanti, articolati in maniera omogenea. Questi fenomeni possono essere ricondotti a quel mutamento retorico che è stato individuato nel Neorealismo e che si caratterizza per il bilanciamento tra una «figuralità controllata», ossia in stretto «confronto con i valori dell'extratesto»,[2] e una «condensazione figurale», usata dalla prima come «spessore emotivo» e «generica dizione poetica», mentre «a sua volta la condensazione degrada il controllo [la figuralità controllata] a lingua naturale, lo accetta come limite e lo ingloba nella densità dello stile».[3] Si osservino i seguenti esempi, tratti da alcune delle raccolte più indicative degli anni Sessanta, qui ordinati in maniera schematica:[4]

a)

La rivedo ora non più sola, diversa,
nella stanza più interna della casa,
nella luce unita, senza colore né tempo,
con le **gambe tirate sul divano**, **accoccolata**
accanto al **giradischi** tenuto basso.
«Non in questa vita, in un'altra» folgora il suo
[sguardo gioioso
eppure più evasivo e come offeso
dalla presenza dell'uomo che la limita e la
[schiaccia.
[…]
«Conosci mio marito, mi sembra» e lui sciorina
[un sorriso importunato,
pronto quanto fuggevole, quasi voglia di
[**scrollarsela di dosso**
e ricacciarla indietro, di là da una parte di nebbia
[e d'anni;
e mentre mi s'accosta **ha l'aria di chi viene**
da solo a solo, tra uomini, **al dunque**.

(Mario Luzi, *Ménage*, vv. 1-8 e 15-20)

«Questo vuole il tuo tempo, perché non gli vai
[**incontro?»**
rimugina senza ironia apparente costui
non molto lontano dal pensare
a **un'anima nuova di zecca pronta per il cambio**.
«Devoti sempre, devoti a qualcosa; e quando
non si crede più a niente devoti al nostro tempo»
gli risponde qualcuno, forse io,
forse lo stesso onnipresente automa
toccato da altra mano, in altro **pulsante**.
[…]
«Colpisci, colpisci a bruciapelo l'istante»
ammonisce affondato nel suo peso
quell'uomo che mi parla
quasi fossimo a due diverse altezze
lui dove soffia lo spirito e io nel fango.
Mentre fuori è giorno, mentre la vetrata canta
scolpiti nella luce nuova i monti
e il lago raso rigato da un solo cigno.

(Mario Luzi, *Nella hall*, vv. 1-9 e 22-29)[5]

Sono
quasi in sogno a Luino
lungo il muro dei morti.
[…]
Scagliano polvere e fronde scagliano ira
quelli di là dal muro –
e tra essi il più caro.
«Papà – faccio per difendermi
puerilmente – papà…».
[…]
se gli porto notizie delle sue cose
se le sento tarlarsi […]
su qualche mensola

La parte migliore? Non esiste. O è un senso
di sé sempre in regresso sul lavoro
o spento in esso, lieto dell'altrui pane
che solo a mente sveglia sa d'amaro.
Ecco. E si fa strada sul filo
cui si affida il tuo cuore, ti rigetta
alla **città selvosa**:
- Chiamo da fuori porta
Dimmi subito che mi pensi e mi ami.
Ti richiamo sul tardi -.
Ma beffarda e febbrile tuttavia
da altro esorta la **sirena artigiana**.
Insiste che conta più della speranza l'ira

[1] Walter Siti, *Il neorealismo nella poesia italiana (1941-1956)*, Torino, Einaudi, 1980, p. 102.
[2] Ivi, p. 101.
[3] Ivi, p. 156.
[4] Il grassetto e le sottolineature nei testi sono indicatori apposti da me.
[5] Mario Luzi, *Tutte le poesie*, vol. I, Milano, Garzanti, 2002, pp. 331 e 347.

in via Scarlatti 27 a Milano.

Dice che è **carità pelosa**, di presagio
del mio prossimo ghiaccio […]

lo dice con povere e foglie da tutto il muro
che una sera d'estate è una sera d'estate
e adesso avrà più senso
il canto degli ubriachi dalla parte di Creva.

(Vittorio Sereni, *Il muro*, vv. 1-3, 14-18 e 29-37)

e più dell'ira la chiarezza,
fila per noi proverbi di pazienza
dell'occhiuta pazienza di addentrarsi
a fondo, sempre più a fondo
sin quando il nodo spezzerà di squallore e
[rigurgito
un grido troppo tempo in noi represso
dal fondo di questi **asettici inferni**.

(Vittorio Sereni, *Una visita in fabbrica* (1952), vv. 1-19)[1]

b)

«**A Milano un setter non può vivere**.
Com'è possibile farlo passeggiare
nel traffico, respirare
nelle puzze del neo-capitale?
[…]
In **quattro vani**, con la sua esuberanza,
il cane soffre, forse ti morirà:
il **girasole** non cresce in una stanza»

Mio caro amico, volevo rispondere, tu
con la tua lettera a un **giuoco** di rimorsi
mi tenti: ma sei mesi son passati
e il mio cane sta bene, ha nome **Scoop**
(**che in inglese vuol dire una grossa notizia**)
[…]
Non si lamenterebbe se potesse parlare.

(Giovanni Giudici, *Quindici stanze per un setter*, I, vv. 1-4, 8-15 e 20)

Zac – e con uno sciancato saltello
si issa sul trespolo dal quale sulle prime
per gioco dando a vedere che è un gioco
mima l'indefinito **bipede** fratello.
[…]
Il muso di buldog del segretario generale.
Il muso atlantico. Il muso spaziale.
Il musetto volpino del più cretino.
Al muro dell'amore e del dolore.

Infossa il corto collo
a protezione del mento contro il montante
[eventuale.
Giù gli occhi – ma non ciechi completamente.
Deridi il buffo animale.

Sul trespolo eravamo uno.
Sul trespolo eravamo due.
Sul trespolo allocchiti e sepolti.
Sul trespolo eravamo molti.

(Giovanni Giudici, *Sul trespolo* 1968, vv. 1-4 e 25-36)[2]

Non basta più una lingua
non bastano più i dialetti
tutti i poeti **sono tradotti**,
scambi e codici e messaggi
aggrediscono il mondo.

Non c'è più tempo di leggere
l' Iliade, **non c'è più** spazio
per l'affresco (mecenati
faraoni e papi **rientrano**
nell'ordine della natura).

Visionando dall'alto la **visione**
visionando il **visionabile** in toto
come un involucro
che **per meglio differenziare il prodotto**
non fa che esprimere maggiormente il vuoto
il **mutato** non sembra poi **mutato**
Questo l'**antico fogliame**? le acque blu?
l'**azzurro stemperato**? le città
merlate di storia?
Questo l'idioma di quiete?
Questo il colore della Totalità?

[1] Vittorio Sereni, *Poesie*, a cura di Dante Isella, Milano, Mondadori, 1995, pp. 179-180 e 127-128.
[2] Giovanni Giudici, *Poesie scelte* (1957-1974), a cura di Fernando Bandini, Milano, Mondatori, 1975, pp. 51 e 87-88.

Domina l'informazione
e il poeta **ritorna** cieco.

(Nelo Risi, *Scienza delle comunicazioni*, vv. 1-12)

[...]
E perché l'occhio abbia la sua parte
una **ninfetta** nuda dentro una sfera di cristallo
in orbita nel suo **perielio pubblicitario**
prova **lacche rossetti deodoranti** e **assorbenti**
tra il disordine oh! studiato
di **mini intimi** indumenti.

(Nelo Risi, *Dalle regioni dell'aria*, vv. 1-11 e 31-36)[1]

c)

là seduto **schivando**
il filo a piombo nell'**età schizofrenica**
(in fretta fino al collo l'impermeabile
[proseguendo impotente
la folla crepitava adagio una
dopo l'altra sui moli massacra e paziente
[onde lentamente)
qui in basso **leggendo**
il suo trucco era un garbo del cuore

(Nanni Balestrini, *Frammenti del sasso appeso*, *C1*, vv. 1-7)

non la riproduzione
con gli occhi del linguaggio
da qualsiasi parte ti metti
non mima niente
un varco incolmabile
un mare di ambiguità
dietro la pagina
gli anni della palude

(Nanni Balestrini, *Ma noi*, *1.1*, vv. 1-8)[2]

I testi che ho riportato testimoniano la pluralità delle ricerche che attraversano il decennio antecedente a *Satura*. Queste ricerche, come notava lo stesso Montale, si fondano su un ampliamento prensile e «inclusivo» nei confronti del magma della realtà,[3] e riflettono rispettivamente un'attitudine compositiva lirico-tragica (a), una ironico-neocrepuscolare (b), una neoavanguardista-sperimentale (c), tutte contraddistinte da quella congiunzione tra «figuralità controllata» e «condensazione figurale», a cui ho appena accennato, ma con diversi indici di presenza. Si nota, infatti, un incremento di «condensazione figurale» nel primo gruppo, di «figuralità controllata» nel secondo, e un singolare rapporto tra le due componenti retoriche nel terzo in cui, dietro un'apparente supremazia della condensazione, si nasconde un controllo così forte dall'extratesto tale da sovvertire la condensazione figurale in una forma sperimentale.

Iniziamo con l'analisi del primo gruppo. I testi campione appartengono alle raccolte *Nel Magma* di Luzi (1963) e *Gli strumenti umani* di Sereni (1965: data di edizione, anche se la cronologia dei singoli componimenti si sposta ben più indietro, come nel caso di *Visita in fabbrica*, risalente al 1952), e presentano connotati che non definiscono solo l'omogeneità stilistica all'interno delle singole raccolte, ma anche tra la scrittura dei singoli autori. Simili i procedimenti con cui i tratti della prosa del mondo vengono inglobati nei testi: *Ménage* e *Il muro* si aprono, ad esempio, con la me-

[1] Nelo Risi, *Di certe cose* (poesie 1953-2005), Introduzione di Maurizio Cucchi, Milano, Mondadori, 2006, pp. 118 e 172-173.

[2] Ho tratto i testi di Nanni Balestrini dal volume: Nanni Balestrini – Alfredo Giuliani, *Gruppo 63. L'Antologia*, Torino, testoeimmagine, 2002, pp. 34 e 37.

[3] La definizione «poesia inclusiva» è usata da Montale in un intervento del 1964, con il riferimento alla tendenza a escludere la tradizionale selezione tra materiale poetico e impoetico, ora ampliata a una prosaicità sempre più stratificata: cfr. Eugenio Montale, *Poesia inclusiva*, «Corriere della Sera», 21 giugno 1964, ora in Id., SM (P), pp. 2631-2633.

desima situazione di taglio narrativo, una omodiegetica e l'altra autodiegetica, ed entrambi procedono per accumulo di dati: frammenti dialogici virgolettati, tessere del linguaggio parlato («gambe tirate sul divano», «scrollarsela di dosso», «ha l'aria di chi viene […] al dunque», «carità pelosa», «una sera d'estate è una sera d'estate»), riferimenti alla contingenza ambientale e storica («giradischi», «su qualche mensola / in via Scarlatti 27 a Milano»). Gli stessi tratti compaiono anche in *Una visita in fabbrica V* e *Nella hall*, anch'essi paralleli per la similarità degli incipit, l'uno con un inserto dialogico interrogativo e l'altro con un movimento monologico riflessivo, articolato sul ritmo generato dalla domanda iniziale e dalla successiva ripresa stigmatizzante «Ecco». Inoltre, nel segmento di *Una visita in fabbrica* l'apertura alla prosa del mondo non è segnata solo dall'inciso dialogico dei versi centrali («Chiamo da fuori porta / Dimmi subito che mi pensi e mi ami. / Ti richiamo più tardi»), ma è suggerita anche dalle dittologie «città selvosa», «sirena artigiana», «asettici inferni», ossimoriche per l'accostamento di una voce aulica ad una prosastica, che diventano emblemi di un verso in cui il dato contingente viene filtrato in una struttura retorica e metrica che mantiene l'andamento di lirismo tragico, e in cui la «condensazione figurale» resta dominante sugli inserti prosastici.

L'omogeneità stilistica è presente anche nel gruppo della linea neocrepuscolare (b), in cui i testi coprono un arco temporale che comprende due raccolte successive per ogni autore. *Scienza delle comunicazioni* e *Dalle stagioni dell'aria*, infatti, sono tratti rispettivamente da *Dentro la sostanza* (1965)[1] e da *Di certe cose* (1969); *Quindici stanze per un setter I* si trova in *La vita in versi* (1965), *Sul trespolo* in *Autobiologia* (1969). In queste poesie, il linguaggio e la sintassi frusta sono articolati in sequenze anaforiche e proposizioni asseverative col verbo all'indicativo presente (che rappresentano il principale modo di orientare l'angolo visuale sul contenuto rappresentato). Il predominio del «controllo figurale» gioca un ruolo di marca ironica: su di esso sono orientate le sequenze anaforiche (con o senza giochi di parola, come quelle aperte dalla coppia articolo/preposizione-sostantivo «Il muso» e «Sul trespolo» in *Sul trespolo*, dove l'anafora non è affiancata da altre figure, come avviene invece nella trafila di poliptoti «Visionando […] visione / visionando […] visionabile» in *Dalle stagioni dell'aria*), le asseverative prosastiche (tra cui l'incipit di *Quindici stanze* e quasi tutti i versi di *Scienza delle comunicazioni*), l'uso di voci tratte dal parlato, da lingue straniere o da linguaggi settoriali («neo-capitale», «quattro vani», «Scoop», «lacche rossetti deodoranti e assorbenti»), i termini aulici o propri della tradizione lirica che producono un effetto straniante («giuoco», «bipede», «antico fogliame», «merlate di storia») così come i diminuitivi vezzosi («musetto», «ninfetta») e le dittologie («azzurro stemperato» e «perielio pubblicitario», basate sul contrasto ossimorico tra diversi campi stilistici; «mini intimi», dove l'accostamento tra diminutivo e aggettivo crea un singolare caso allotropico).

Ora, mettendo a confronto gli esempi tratti dalle due linee poetiche, si nota che, pur nelle differenti modalità espressive, vi sono elementi strutturali comuni: da un lato, l'attenzione alla visibilità e comunicabilità del contenuto, con cui il soggetto

[1] *Scienza delle comunicazioni* è contenuta nella sezione *Minime e massime*, che fu pubblicata singolarmente presso Scheiwiller nel 1962.

poetico si mostra in un rapporto di tangenza concreta; dall'altro lato, uno stile coerente e omogeneo che sviluppa il contenuto in modo consapevole e problematico. L'attenzione a una forma che mantenga una tenuta salda, facendo presa sulla complessità della materia trattata, e attraverso cui l'io poetico dà un bilanciamento alle proprie possibilità espressive, appare come una rete che collega le tonalità di queste poesie a un retaggio tradizionale, variamente differenziato dal punto di vista stilistico. L'ancoraggio al classicismo moderno nel primo gruppo (a) e quello al crepuscolarismo nel secondo (b) rappresentano i legami macroscopici in un percorso di modernità lirica antipurista. Ma l'attenzione per la tenuta formale è un tratto comune al complesso di tutte opere poetiche di questo periodo. Emblematico è il caso delle *Ceneri di Gramsci*, che aprono la stagione pasoliniana degli anni Sessanta, e quello della *Beltà* di Zanzotto (1961-1967), in cui le relazioni con modelli esemplari sono apparentemente occultate dalla creazione di un sistema linguistico personale e introflesso, costruito su una pluralità di livelli di lingua e stile, che però salvaguarda il principio di liricità individuale in contrasto con la realtà prosastica, della quale si riesce, proprio in questo modo, a far risaltare le caratteristiche di varietà e complessità.[1]

Se l'esempio innovatore di Zanzotto mantiene un'aderenza a strutture liriche riconosciute, diverso è il caso dei testi della Neoavanguardia. Nel terzo gruppo (c) i componimenti di Balestrini mantengono l'omogeneità e la coerenza stilistica valida per gli altri due gruppi, ma presentano anche innovazioni strutturali e una densità figurale, spesso criptica, attraverso cui si manifesta un approccio ideologico al presente storico di cui si vogliono descrivere le difficoltà e le trasformazioni. Ad ogni modo, pur nello sperimentalismo, la tenuta formale resta alta. In entrambe le poesie, tratte rispettivamente dalla raccolta *Il sasso appeso* (1961) e da *Ma noi facciamone un'altra* (1968), lo sperimentalismo stilistico è funzione del messaggio espresso: l'alienazione della società contemporanea nel primo componimento e, nel secondo, l'impossibilità del linguaggio di riprodurre coerentemente la complessità dell'«età schizofrenica». Per esprimere questi contenuti, i testi sono composti con una disposizione binaria degli elementi, alcuni dei quali fungono da cornice, mentre gli altri si affastellano gli uni accanto agli altri in connessioni simultanee, senza rispettare l'ordine morfologico e sintattico tradizionale. In *Frammenti del sasso appeso* una parentetica indica la separazione tra la cornice, che definisce la prospettiva critica del soggetto poetico («schivando», «leggendo»), e il contesto; in *Ma noi*, si hanno due trafile di parole, la prima a inizio verso e la seconda in coda, che segnalano parimenti cornice («non […] non», «un varco», «un mare», «gli anni») e contesto («linguaggio», e suoi attributi: «niente», «incolmabile», «ambiguità», «palude», in una climax che va da un grado astratto a uno concreto, con il sostantivo «palude» come controparte metonimica del termine di riferimento «linguaggio»).

*

Attraverso le analisi dei testi campione emergono alcune relazioni fra le tendenze

[1] Cfr. Stefano Dal Bianco, *Introduzione* a Andrea Zanzotto, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 2011, pp. xxvii-xxxii.

poetiche che si collocano tra *Satura* e i primi tre libri di Montale: lo stile appare sempre un supporto compatto, cui il soggetto fa rifermento per mettere in poesia un contesto plurivalente e per orientare il testo verso una «comunicazione "prosastica"»[1] adibita a trattare una materia stratificata con la quale si ha un contatto dialettico. Nella poesia degli anni Sessanta, infatti, c'è la tendenza a connettere una struttura tradizionale a contenuti che riguardano la modernità del presente storico, o a riformulare il sistema formale in funzione di tale contesto. In altri termini, questa poesia riesce a mantenere una funzione alta, di grande stile, se è vero che grande stile «non è, semplicemente, eloquenza, forma alta», ma «significa organizzare il pullulare dei particolari a vantaggio di un'essenzialità», in modo da ottenere un'«integrità linguistica [che] *comunica*».[2] La nozione comunicativa del testo è, a mio avviso, il traguardo più importante raggiunto dalla lirica lungo il percorso di superamento del purismo: non se ne trova riscontro solo nelle linee poetiche in cui le ascendenze montaliane sono evidenti, ma in tutta la poesia del decennio, dagli sviluppi delle prove di «Officina» ai singoli casi, come quello di Zanzotto; dalla produzione satirica degli anni Sessanta, fondamentale per gli influssi su *Satura*, a quella della Neoavanguardia, le cui complessità figurali sono frutto proprio di una precisa istanza ideologica-esplicativa. Dietro tutto ciò vi è un'attitudine poetica che articola forma e contenuti secondo un andamento in cui il pensiero sorregge il flusso emozionale, non lo fa disperdere in peregrinazioni alogiche. Tale orientamento è dovuto soprattutto al senso di consapevolezza della complessità del presente storico e ricorre a una lingua poetica analizzata nei «limiti» e nelle «possibilità di farsi intellegibile»[3] in rapporto a una realtà che impone l'ampliamento dei mezzi stilistici e dei linguaggi.

Per comprendere la portata di questa scrittura, si metta a confronto la configurazione dell'antologia di Raboni sulla poesia degli anni Sessanta con quella di Porta relativa al decennio successivo.[4] Raboni focalizza l'attenzione alla solidità di un dettato la cui «capacità» si adatta a un contenuto plurivalente, ma preservando il ruolo dello stile come mezzo primario e strutturante di trasmissione di tale contenuto. Porta, invece, mette in rilievo il disintegrarsi di questa potenzialità strutturante a favore della «riaffermazione della forza linguistica dell'io», della «flessibilità e carnevalizzazione del discorso».[5] Tutto ciò determina il mutamento della funzione della poesia, che non mira più a portare alla conoscenza del suo oggetto, ma a far mostra di questo e dello stato d'animo soggettivo relativo ad esso: provoca il passaggio da un «*linguaggio*» poetico che *comunica* a una «*parole*»[6] poetica che *esprime*, e definisce

[1] Franco Fortini, *Le poesie italiane di questi anni*, «Il menabò», 2, 1960, pp. 103-142, poi in Id., *Saggi italiani*, cit., pp. 88-137, ora in Id., *Saggi ed epigrammi*, cit., pp. 548-606 (la citazione a p. 549).

[2] Gian Luigi Beccaria, *Grande stile e poesia del Novecento*, Milano, Serra e Riva Edizioni, 1983, p. 8.

[3] Niva Lorenzini, *Introduzione* a *Poesia del Novecento italiano*, a cura di Niva Lorenzini, vol. I, Roma, Carocci, 2002, p. 27.

[4] Cfr. Giovanni Raboni, *Poesia degli anni Sessanta*, Roma, Editori Riuniti, 1976; Antonio Porta, *Poesia degli anni Settanta*, Milano, Feltrinelli, 1979.

[5] Antonio Porta, *Introduzione* a *Poesia degli anni Settanta*, cit., pp. 27 e 29.

[6] *1975-2005. Odissea di forme*, in *Parola plurale. Sessantaquattro poeti italiani fra due secoli*, a cura di Giancarlo Alfano, Alessandro Baldacci, Cecilia Bello Minciacchi, Andrea Cortellessa, Massimiliano Manganelli, Raffaella Scarpa, Fabio Zinelli e Paolo Zublena, Roma, Sossella, 2005, p. 21.

una «poesia personale», contraria a quei sistemi, o tendenze, fatti di segni e tecniche che indicano il grado di poeticità cui far riferimento. Ai legami logici che articolano le immagini in uno stile con una tecnica definita, si sostituiscono serie di immagini proliferate per istinto d'espressione, parallele a quelle proprie della società delle telecomunicazioni. Scrive Porta:

> La produzione di immagini è [...] fondazione continua di un linguaggio nuovo, di una nuova ragione non imposta, di un sapere non coatto e il fare poesia è parte attiva e non secondaria di questo processo sociale. L'attenzione con cui vengono accolte le nuove opere di poesia rientra in questo orizzonte generale di desiderio di mutazioni, desiderio quasi privo di oggetto, di scopo, al di fuori di sé, ma attivo in mille proliferanti comportamenti. [...] [L'esito è il rovesciamento di] ogni tradizionale concetto di esistenza ispirato alla «ragione classica», non per rifondarsi sull'irrazionalismo, altrettanto classico e inutilizzabile, ma per tentare di parlare una nuova lingua, ancora contraddittoria e poco comprensibile, ma parlata, come sfida al discorso di un sapere tramontato.[1]

Tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta le forme e i linguaggi sono determinati soprattutto dall'esigenza di un'originalità che, manifestato il bisogno dell'io di esprimere autenticamente il proprio sé e la propria esperienza, fa deflagrare i generi e le categorie stilistiche tradizionali. Le nuove forme e i nuovi linguaggi riflettono le caratteristiche dell'*espressivismo* contemporaneo. La definizione di espressivismo è formulata da Charles Taylor per descrivere quell'ideale dell'espressione di sé che è alla base di un'«antropologia della modernità»:[2] si fonda sul riconoscimento che dal Romanticismo in avanti «la modernità ha maturato l'acuta consapevolezza che per noi l'esistenza di un senso dipende dalle nostre capacità di espressione» e che «scoprire un senso della vita significa elaborare espressioni significative che siano adeguate».[3] Questa esigenza ha acquisito una connotazione utopica e marxista nelle correnti culturali post-sessantottesche, fino a manifestarsi spesso in un grottesco soggettivismo narcisista nei decenni più recenti.

4. La svolta del 1971

Porta individua il 1968 come termine d'avvio del cambiamento nella poesia contemporanea, soprattutto per la caratterizzazione sociologica dell'impatto delle nuove ideologie culturali. Dal punto di vista stilistico, però, la svolta determinante si ha con *Satura*. Il ruolo di *poesia-ponte* della quarta raccolta montaliana è, infatti, relativo al suo posto interstiziale nel passaggio da una poesia a *funzionalità comunicativa* a una a *funzionalità espressiva*. In questo passaggio il libro rappresenta una definizione a posteriori delle tendenze poetiche che lo precedono e l'epigono delle loro solidarietà strutturali. In *Satura*, tutto ciò che in precedenza era normalizzato in forma

[1] Antonio Porta, *Introduzione* a *Poesia degli anni Settanta*, cit., p. 30.

[2] Andrea Inglese, *Charles Taylor, Radici dell'io. La costruzione dell'identità moderna (1989)*, «Allegoria», xxi, 60, luglio-dicembre 2009, p. 204.

[3] Cfr. Charles Taylor, *Radici dell'io. La costruzione dell'identità moderna*, cit., p. 32; si veda Andrea Inglese, *Charles Taylor, Radici dell'io. La costruzione dell'identità moderna (1989)*, «Allegoria», pp. 202-215. Si veda anche Guido Mazzoni, *Dialettica dell'espressivismo*, in Id., *Sulla poesia moderna*, cit., p. 214 e sgg.

omogenea e monovalente diventa plurivalente e disomogeneo. Lo testimoniano i seguenti esempi:[1]

1)

«**Arsenio**» (**lei mi scrive**), «io qui '**asolante**'
tra i miei **tetri cipressi** penso che
sia ora di **sospendere** la tanto
da te per me voluta **sospensione**
d'ogni **inganno mondano**; che sia tempo
di **spiegare le vele** e di **sospendere**
l'*epoché*.

(*Botta e risposta 1*, *1*, vv. 1-7;1961)

2)

Avevamo studiato per l'aldilà
un **fischio**, un **segno** di riconoscimento.
Mi provo a modularlo nella **speranza**
che tutti siamo già morti senza saperlo.

(*Xenion*, *1*, *4*; 1964)

3)

O grande angelo nero
fuligginoso riparami
sotto le tue ali,
che io possa **sorradere**
i pettini dei pruni, le luminarie dei forni
e inginocchiarmi sui tizzi spenti
se mai vi resti qualche **frangia**
delle tue penne

(*L'angelo nero*, vv. 1-9; 1968-1970)

4)

Il Farfarella garrulo portiere ligio agli ordini
disse ch'era vietato disturbare
l'uomo delle corride e dei safari.
Lo supplico di tentare, **sono un amico di Pound**
(**esageravo alquanto**) e merito un trattamento
particolare. **Chissà che…** L'altro alza la cornetta,
parla ascolta straparla ed ecco che
l'orso Hamingway ha abboccato all'amo.

(*Due prose veneziane*, *II*, vv. 1-8; 1969)

5)

La **polis** è più importante delle sue **parti.**
La **parte** è più importante d'ogni sua **parte**.
Il **predicato** lo è più del **predicante**
e l'**arrestato** lo è meno dell'**arrestante**.

(*Gerarchie*, vv. 1-4; 1968)

6)

lo **storicismo dialettico**
materialista
autofago
progressivo
immanente
irreversibile
sempre dentro
mai fuori
mai fallibile
fatto da noi
non da estranei
proparlatori
di fanfaluche credibili

(*Fanfara*, vv. 1-13; 1969)

7)

Piove
non sulla **favola bella**
di lontane stagioni,
ma sulla cartella
esattoriale,

8)

Non c'è un unico tempo: **ci sono** molti nastri
che paralleli slittano
spesso in senso contrario e **raramente**
s'intersecano. **È quando** si palesa
la sola verità che, disvelata,

[1] I testi, con i relativi commenti esplicativi sui quali ho comparato la mia analisi, sono tratti da Eugenio Montale, *Satura*, a cura di Riccardo Castellana, cit., pp. 8 (1), 31 (2), 209 (3), 268 (4), 83 (5), 118 (6), 136 (7), 149 (8).

piove sugli **ossi di seppia**
e sulla greppia nazionale.

(*Piove*, vv. 19-2 5; 1969)

viene subito espunta da chi sorveglia
i congegni e gli scambi. **E si ripiomba**
poi nell'unico tempo. **Ma** in querll'attimo
solo i pochi viventi **si sono riconosciuti**
per dirsi addio, non arrivederci.

(*Tempo e tempi*; 1968)

La caratteristica principale di questi testi è che ognuno presenta una peculiarità stilistica propria. Nonostante un tono prosastico comune, ogni poesia appare come una monade separata e riflette precisi accenti variamente praticati nelle tendenze poetiche degli anni Sessanta. Ognuno, inoltre, si avvicenda all'altro in una compagine plurivalente, priva di una dizione uniforme, tranne che per il blocco iniziale degli *Xenia* e per la suite *Dopo una fuga*. Infatti, la «sempre più ardita suggestione e compenetrazione di motivi»[1] caratteristica dell'evoluzione dagli *Ossi* alla *Bufera*, ora si combina metonimicamente con una pluralità stilistica, la cui cadenza sfalsata sembra riprodurre una serie di intermittenze diaristiche: non nell'accezione di registrazione quotidiana o di genere letterario, ma in quella di «tormentato diario»[2] dell'epoca contemporanea, che si allinea all'esigenza montaliana di «buttar fuori una costellazione di "armoniche" tale da rendere inutili gli alti e i bassi della lirica tradizionalmente *alta*».[3] La cadenza diaristica testimonia l'adesione al dato concreto, da cui la lirica di Montale si è mossa fin dagli *Ossi*, ma in un contesto storico a cui non corrispondono più i principi di *Stile e tradizione*, e dove si avverte non solo il bisogno di uno svolgimento ironico dei medesimi, ma anche di un libro che rifletta il presente dell'«età schizofrenica», il «conflitto» tra «un uomo nuovo e un uomo vecchio» che Montale riconosce in modo particolare nella contingenza storica postbellica e di cui parla come la causa della «disarmonia», dello «squilibrio dei nostri giorni».[4] Tuttavia, se nella poesia degli anni Sessanta a questa disarmonia era stata data una rappresentazione formale stilisticamente uniforme, in *Satura* la disarmonia coincide con la pluralità formale, cui rimanda anche il significato etimologico del titolo, la cui versione originale era *Rete a strascico*, ancor più indicativa della volontà di annettere una materia polivalente.[5]

Le prime tre poesie, *Botta e risposta I, 1*, lo *Xenion I, 4* e *L'angelo nero*, conservano l'impronta del lirismo tragico e del classicismo moderno: nello *Xenion* e nel frammento di *Botta e risposta I* è mantenuta con un intreccio tra l'elemento prosastico

[1] Sergio Solmi, *La poesia di Montale*, cit., p. 401.

[2] Ivi, p. 405. La prima lettura in cui i testi di *Satura* sono osservati come forma di «diario poetico» quale «genere letterario», è quella di Maria Corti, Satura *e il genere* diario poetico, «Strumenti critici», 15, giugno 1971, poi nel volume collettivo *Per conoscere Montale*, a cura di Marco Forti, Milano, Mondadori, 1986, p. 350 e sgg.

[3] Eugenio Montale, *Il Montale di* Satura (intervista di Mario Miccinesi, 1971), «Uomini e libri», VII, 33, Milano, aprile 1971, pp. 21-22, ora in Eugenio Montale, SM (AMS), pp. 1702-1703.

[4] Id., *La solitudine dell'artista*, intervento esposto al convegno *Isolamento e comunicazione*, Parigi (Centre des Relationes Internationales), 21 maggio 1952, ora in Id., SM (AMS), p. 56.

[5] «Nel primo foglio del Fascicolo Forti un titolo del libro (indubbiamente contingente) risulta essere *Rete a strascico*, corretto in *Satura* sul medesimo dattiloscritto»; inoltre, Montale menzionò proprio il titolo *Rete a strascico* in una lettera a Luciano Rebay dell'8 febbraio 1980: cfr. Eugenio Montale, *L'opera in versi*, a cura di Rossana Bettarini e Gianfranco Contini, Torino, Einaudi, 1980, p. 975. Si veda, inoltre, Eugenio Greco, Satura *e satira come piano di uno stile*, «Letteratura italiana contemporanea», X, 27, maggio-agosto 1989, pp. 329-335.

ironico, vicino alla sentenza epigrammatica (specie nello *Xenion*), e la cadenza lirica che introietta i modi del parlato, come nell'incipit dialogico e virgolettato, che rimanda a quelli dei testi di Sereni e Luzi già analizzati. In più, si nota la presenza criptata di una struttura metrica tradizionale, come nella sequenza di assonanze dello *Xenion*, che ricompongono lo schema della quartina a rima alternata. Nell'assetto epistolare di *Botta e risposta I*, l'intreccio tra prosaicità ironica e lirismo risulta particolarmente efficace per l'uso di una metrica e di un lessico prossimi alle atmosfere dei primi libri montaliani («tetri cipressi», «inganno mondano», «spiegare le vele», oltre alla marca autocritica incipitaria «Arsenio»), che si sommano a una sequenza sarcastica di proposizioni dichiarative («che / sia ora…», «che sia tempo…») e di poliptoti («sospendere / […] sospensione / […] sospendere») insieme alla voce polisemica e ironica «asolante».[1] La terza poesia, invece, è conforme a una tenuta di lirismo alto, nonostante alcune inflessioni ironiche, accumulate soprattutto nel finale: presenta una terminologia aulica, tipica della tradizione montaliana (ad esempio, «frangia», voce appartenente alle voci di riferimento per Clizia, e «sorradere», usato unicamente in *Flussi*, v. 4), e una forma di inno-preghiera in cui la posizione e il ruolo dell'io sono conformi alla disposizione lirica classica.

Con il quarto testo, *Due prose veneziane II*, si ha una svolta di tendenza. Aumenta l'apertura alla prosaicità e l'inflessione narrativa, anche per la scansione temporale del racconto-resoconto in terza persona, modulata sull'uso di perfetto, imperfetto e presente storico. Inoltre, il basso tasso di figuralità è interrotto da incisi in discorso indiretto («sono un amico di Pound»), da parentetiche stranianti («esageravo alquanto»), da sospensioni («Chissà che…»), da apposizioni *ad personam* («l'uomo delle corride e dei safari», «l'orso Hamingway», «garrulo portiere ligio agli ordini», cui va aggiunta la deformazione comica del nome in Farfarella, eco del dantesco Farfarello: *Inf.* XXI, v. 123[2]), giocati su un'icastica tonalità ironica che aderisce al movimento narrativo parodiante.[3] La figuralità lirica è disgregata, se ne mantiene solo il residuo in accezione caricaturale, e la parodia nello svolgimento narrativo stravolge la funzione della soggettività poetica tradizionale. Il componimento può essere considerato un modello di commistione stilistica tra la precedente dizione montaliana o quella di *Satura*: quest'ultima, tuttavia, risulta predominante (a differenza dello *Xenion* e di *Botta e risposta I* dove vi è un bilanciamento), così come nella maggioranza dei testi composti tra il 1968 e il 1970. Infatti, sebbene la datazione dell'*Angelo nero* risalga a questo biennio, la poesia rappresenta una delle poche eccezioni, insieme a *L'Arno a Rovezzano*, *Rebecca*, alla suite *Dopo una fuga*, che mantengono un impianto di lirismo tragico entro un insieme numericamente elevato di componimenti caratteristici della seconda stagione montaliana. *Gerarchie*, *Fanfara*, *Piove* e *Tempo e tempi* sono varianti esemplari di questa seconda stagione. In particolare, *Gerarchie* è caratterizzata da una sentenziosità gnomica a sfondo satirico,

[1] «il polisenso è chiarito nelle note d'autore all'edizione francese: "*Asolando* est le titre de poesies de Browning écrites à Asolo; le verbe *asolare* penderai ici le sens de «flâner à Asolo» ou même de «monologuer (*asolare*, *a* + *solo* = penser et parler tout seul)… à Asolo»" (*Poèsies* IV 286)» (Cfr. Eugenio Montale, *Satura*, a cura di Riccardo Castellana, cit., p. 8).

[2] Cfr. EUGENIO MONTALE, *Satura*, cit., p. 268.

[3] Per un'analisi dettagliata della funzione narrativa nel dittico *Due prose veneziane* si veda Maria Antonietta Grignani, *Prologhi ed epiloghi. Sulla poesia di Eugenio Montale*, Ravenna, Longo, 1987.

ricca di poliptoti, che si sviluppa nel procedere dei versi definitori, sintatticamente risolti in se stessi e spesso conclusi da punto fermo; *Fanfara* si distingue per il tono da filastrocca, che avanza a saltelli in versi monoverbali, la maggior parte dei quali coincide con un aggettivo-attributo del termine di riferimento iniziale, la cui casistica ingloba voci tratte dal linguaggio gergale, settoriale, giornalistico; *Piove* è una esercitazione parodica sulla base di un testo classico della letteratura ed esibisce un'alta figuralità ironica, modulata in uno spettro di citazioni frequenti, auto ed eteroreferenziali; *Tempo e tempi*, infine, mette in scena un versificare dove, dietro a una retorica e una sintassi lineari, si cela una esegesi complessa, incentrata su riflessioni dalla tonalità parafilosofica.[1]

Ogni testo, quindi, testimonia un orientamento della prosaicità più marcata del biennio 1968-1970: si può parlare, infatti, di una linea di sentenziosità gnomica (5), una di filastrocca satirica (6), una di citazionismo caricaturale (7) e una di prosaicità riflessivo-argomentativa (8), ognuna delle quali rappresenta un'«armonica» della costellazione di *Satura*, insieme alla linea di lirismo tragico (3), a quella lirico-prosaica (1; 2) e a quella prosaico-narrativa (4). Questa costellazione variegata rappresenta un sistema stilistico non più uniforme e rivela che il lirismo tradizionale ha perso terreno. L'impressione è quella di un «travasamento dei contrari»,[2] che determina un «pluristilismo a base plurilinguistica»[3] e la giustapposizione di una compagine metrica e ritmica tonale con una atonale, in cui le rime sono occultate con allitterazioni e assonanze, e in cui la «straordinaria compattezza timbrica»[4] copre una fitta rete di polivalenze.

Satura, dunque, segna uno scarto rispetto alla poesia degli anni Sessanta: il dettato poetico non fa sistema e altera la funzione comunicativa di quell'«ipotesi di socialità»[5] basata sull'integrità stilistica, ora sconnessa in una pluralità di dizioni a sottofondo prosastico, che compongono il carattere aperto della raccolta, pur non mostrando sostanziali innovazioni di stile. Infatti, ognuno dei testi campione riflette l'esempio di un modello formale precedente che, se nelle raccolte di riferimento era incluso in un sistema omogeneo valido per il complesso del libro, qui interessa solo un gruppo di poesie, più o meno ristretto, e connette l'innovazione di *Satura* non allo stile, ma alla struttura del libro.[6] Inoltre, il carattere aperto è dovuto anche a un mutamento del tradizionale rapporto soggetto-oggetto: l'attitudine ironica dell'io e il citazionismo demistificano la «socialità» comunicativa e minano le basi di credibilità del contenuto, al quale non è più data priorità di rappresentazione, trasferita invece sulle potenzialità critiche e espressive del soggetto. Il rapporto diretto

[1] In questa poesia la riflessione riguarda il tema del tempo. In testi con un'impostazione argomentativa e stilistica affine, le questioni trattate riguardano, ad esempio, anche il tema della religione (*La morte di Dio*, *A un gesuita moderno*, *Götterdämmerung*, *Qui e là*, *L'Altro*), la metapoetica (*La poesia*, *Le rime*, *Incespicare*, *Le parole*), o la critica contro il determinismo e le fedi (*La storia*, *Realismo non magico*, *Che mastice tiene insieme…*, *È ridicolo credere*, *La diacronia*).

[2] Romano Luperini, *Lo snob spaesato: dalla poesia dell'assenza all'assenza della poesia*, in Id., *Storia di Montale*, cit., p. 204.

[3] Francesco De Rosa, *Profilo di* Satura, cit., p. 125.

[4] Giovanni Raboni, *L'altro Montale*, cit., p. 109.

[5] Eugenio Montale, *Tornare nella strada*, «Corriere della Sera», 28 maggio 1949, ora in Id., SM (AMS), p. 142.

[6] Cfr. Guido Mazzoni, *L'ultimo Montale e la poesia del Novecento*, cit., pp. 113-118.

con l'esperienza, focalizzato sulla resa poetica del contenuto, viene ora centrato sulla prospettiva dell'io, nella quale i limiti tra ordine reale, simbolico e immaginario si livellano. In più, se lo stile era, in precedenza, un mezzo fondamentale di comunicazione, ora è reso strumento secondario dell'espressione di riflessioni, di stati d'animo soggettivi che, nel sistema delle citazioni montaliane, sono svolti con taglio critico, raziocinante e ponderato, mentre nel complesso delle opere successive a *Satura* saranno sviluppati in conformità a un senso prioritario di autentica espressione del sè. In virtù di tale autenticità

> il soggetto non è più soltanto il filtro timoroso dell'autore, la presenza ordinatrice costruttiva: ma il contatto e la vicinanza, la lontananza e il movimento, un punto mobile e decentrato. [...] [Il passaggio è il seguente:] dall'io debole e gonfio, nascosto nelle preghiere o tra gli oggetti, all'io della neoavanguardia, ritemprato e rinvigorito dagli oggetti e dalle parole, fino all'io di questi nostri giorni che scorre e non si oppone alla debolezza e alla forza.[1]

5. Dopo *Satura*: verso l'*espressivismo*

Il carattere aperto della *poesia-ponte* di *Satura* segna una linea di demarcazione tra due orizzonti di poesia. La sua fisionomia interstiziale anticipa gli sviluppi strutturali dell'espressivismo, ma mantiene anche elementi della precedente dizione. In particolare, se è vero che per *Satura* non si può più parlare di omogeneità stilistica, è innegabile che ogni testo presenti una forma aderente al modello di una delle tendenze poetiche degli anni Sessanta. Inoltre, se si nota uno spostamento dell'attenzione a favore della prospettiva del soggetto, quest'ultima è caratterizzata da un'impalcatura raziocinante, in modo tale che l'accostamento tra ordine reale, simbolico e immaginario appartenga a un orizzonte critico al quale è estranea l'esigenza di un'autenticità espressiva che travolga l'impostazione tradizionale del dettato poetico rendendolo «immune dalla storia, disgiunto dai saperi codificati e sorretto [...] dalla fede o dalla fiducia nei suoi valori espressivi [...] [coincidenti] con l'esperienza».[2]

Satura costruisce rappresentazioni della realtà con un notevole tasso di abbassamento formale, con un incremento prosastico e un'apertura al parlato, ma senza mai perdere di vista il referente oggettivo a favore dell'esclusiva espressività del soggetto. Inoltre, se con *Satura* si estingue il ruolo prioritario della funzionalità comunicativa dello stile, si apre anche (non tanto per le intenzioni dell'autore, quanto per l'esempio che la raccolta fornisce) la possibilità di uno spazio di transizione verso una nuova strutturalità del testo, in cui la resa di un rapporto diretto, e antipurista, con l'esperienza acquista una priorità incontrastata sia sullo stile che sul contenuto. Questa modalità non sarà mai realizzata da Montale, perché sia *Diario del '71 e del '72* sia *Quaderno dei quattro anni* proseguono sulla falsariga di *Satura* e presentano un'architettura interna ai componimenti che li distanzia dalle innovazioni visibili nelle altre raccolte uscite negli anni Settanta. Si mettano a confronto i gruppi di testi riportati di seguito:

[1] Cesare Viviani, *Poesia degli anni Settanta: il decentramento dell'io*, in *Il movimento della poesia italiana negli anni Settanta*, a cura di Tommaso Kemeny e Cesare Viviani, Bari, Dedalo Libri, 1979, pp. 34-35.

[2] Enrico Testa, *Introduzione* a *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, a cura di Enrico Testa, Torino, Einaudi, 2005, p. xvi.

a)

Non s'è trattato mai d'una mia fuga, Malvolio,
e neanche di un mio flair che annusi il peggio
a mille miglia. **Questa è** una virtù
che tu possiedi e non t'invidio **anche**
perché non potrei trarne vantaggio.
[…]
Ma dopo che le stalle si vuotarono
l'onore e l'indecenza stretti in un solo patto
fondarono l'ossimoro permanente
e **non fu più questione**
di fughe e di ripari. **Era l'ora**
della focomelia concettuale
e il distorto **era** il dritto, su ogni altro
derisione e silenzio.

(Eugenio Montale, *Lettera a Malvolio*, vv. 1-5 e 16-23)[2]

Dagli albori del secolo **si discute**
se la poesia sia dentro o fuori.
Dapprima vinse il dentro, **poi** contrattaccò
[duramente
il fuori **e dopo anni** si addivenne a un forfait
che non potrà durare **perché** il fuori
è armato fino ai denti.

(Eugenio Montale, *La poesia*)[1]

b)

Niente ha di spavento
la voce che chiama **me**
proprio **me**
dalla strada sotto casa
in un'ora di notte:
è un breve risveglio di vento,
una pioggia fuggiasca.
Nel dire il **mio** nome non enumera
i **miei** torti, non **mi** rinfaccia il passato.
Con dolcezza (**Vittorio**,
Vittorio) **mi disarma**, **arma**
contro **me stesso me**.

(Vittorio Sereni, *Paura seconda*)[3]

Ridotto a **me stesso?**
Morto l'interlocutore**?**
O morto **io**,
l'altro su di **me**
padrone del campo, **l'altro**,
universo, parificatore**…**
o no,
niente di questo:
il silenzio raggiante
dell'amore pieno,
della piena incarnazione,
anticipato da un lampo? -
penso
se è pensare questo
e non opera di **sonno**
nella pausa solare
del tumulto di adesso**…**

(Mario Luzi, Ridotto a me stesso?)[4]

c)

Mai e poi mai
avrei immaginato
un ritorno al paese dell'infanzia
per **raccattare dei frammenti** di vita
fossili sparsi su un terreno antico.

Poiché **era** ormai una questione di ore
Ed **era** nuova legge che la morte non desse
[ingombro,
Era arrivato l'avviso di presentar**mi**
Al luogo direttamente dove **m'**avrebbero

[1] Eugenio Montale, *Tutte le poesie*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1996, p. 604.
[2] Id., *Diario del '71 e '72*, a cura di Massimo Gezzi, Milano, Mondadori, 2010, pp. 193-194.
[3] Vittorio Sereni, *Poesie*, cit., p. 252.
[4] Mario Luzi, *Tutte le poesie*, vol. I, cit., p. 484.

A più di cinquant'anni
non ho figli che spingano indietro,
o mi conosco **così poco**
già mi sento **fuori d'uso**
che chiedo di scaldarmi al fuoco
equivoco d'un monologo?
non è tutto un **giro a vuoto**
da mulo **bendato** intorno al pozzo?

(Nelo Risi, *Suite a ritroso*, *1*, vv. 1-13)[1]

[interrato.
L'avvenimento **era** importante **ma non** grave.
Così che fu mia moglie a dir**mi** lei stessa:
[prepàra**ti**.

(Giovanni Giudici, *Descrizione della mia Morte*, vv. 1-6)[2]

d)

ho insegnato ai miei figli che mio padre **è stato** un uomo straordinario: (potranno
raccontarlo, così, a qualcuno, volendo, nel tempo): e poi, che tutti
gli uomini **sono** straordinari:
e che di un uomo **sopravvivono**, non so,
ma dieci frasi, forse (mettendo tutto insieme: i tic,
i detti memorabili, i lapsus):
e questi **sono** i casi fortunati:

(Edoardo Sanguineti, *n. 24*, settembre 1972)[3]

I componimenti del primo gruppo (a), sono tratti rispettivamente da *Diario del '71 e del '72* (1972) e da *Quaderno dei quattro anni* (1977): ricalcano la linea di prosaicità riflessivo-argomentativa caratteristica di un gruppo di testi di *Satura* (8). La continuità con la poesia della quarta raccolta si mantiene salda, anche se il tono degli ultimi libri è meno polemico, come si nota immediatamente dallo sviluppo riflessivo dei testi, con un incedere moderato e consequenziale dei nessi e dei sintagmi argomentativi (si veda, soprattutto in *La poesia*, la trafila «si discute / se», con l'*enjambement* che mima la cadenza del ragionamento, cui seguono le tessere «dapprima», «poi», «e dopo anni», «perché»).

Nell'assemblaggio da diario o da quaderno degli ultimi libri, apparentemente privo dell'articolata strutturazione interna del quarto, si prosegue quindi la linea rifelessivo-argomentativa di *Satura* con accenti ironici più o meno forti, con le medesime modalità di allegoria anti-orfica, di citazione auto ed eteroreferenziale, di legami intertestuali (ad esempio, le connessioni tra *Lettera a Malvolio* e *Botta e risposta I*, e tra *La poesia* e il testo omonimo in *Satura*), di forte plurilinguismo, nonostante una metrica che si avvicina al grado zero della prosa di contro al camuffamento delle misure tradizionali realizzato dalle «armoniche» di *Satura*.[4] Inoltre, *Diario del '71 e del '72* e *Quaderno di quattro anni* mantengono un bilanciamento tra la prospettiva espressiva del soggetto e il controllo raziocinante su di essa.

[1] Nelo Risi, *Di certe cose*, cit., p. 226.
[2] Giovanni Giudici, *Poesie scelte*, cit., p. 147.
[3] Edoardo Sanguineti, *Mikrokosmos. Poesie 1951-2004*, a cura di Erminio Risso, Milano, Feltrinelli, 2004, p. 71.
[4] Cfr. Pier Vincenzo Mengaldo, *Primi appunti su* Satura (1972), in Id., *La tradizione del Novecento. Prima serie*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996, p. 335; Francesco De Rosa, *Dal quarto al quinto Montale*, «Italianistica», xxix, 3, 2000, p. 396 e sgg.; Massimo Gezzi, *Introduzione* a Eugenio Montale, *Diario del '71 e del '72*, cit., pp. cxxii-cxxviii.

Negli anni Settanta la poesia inizia ad essere scritta in maniera tendenzialmente diversa. Nel secondo e terzo gruppo in esempio vi sono testi con alcuni mutamenti, se confrontati con i caratteri del lirismo tragico (b) e del neocrepuscolarismo (c). *Ridotto a me stesso?* di Luzi e *Paura seconda* di Sereni, che appartengono rispettivamente alle raccolte *Al fuoco della controversia* (1978) e *Stella variabile* (1981), hanno infranto quella tenuta stilistica attraverso cui il contenuto prosastico era incluso nel dettato lirico, a favore di una dilatazione del campo percettivo e riflessivo del soggetto: l'importanza della resa del contenuto è stata trasferita alla resa dell'esperienza del contenuto. Questo passaggio viene raggiunto tramite un sistema lirico caratterizzato da un piano semantico dell'io cui è connesso un piano semantico dell'oggetto, che perde autonomia in sé per sé e la acquista in relazione al primo. In *Paura seconda*, ad esempio, si osserva una sequenza di voci, pertinenti al campo dell'io, che tracciano la colonna dorsale del testo («me – me – mio – miei – mi – Vittorio – Vittorio / mi disarma, arma – me stesso me»). A questa sequenza sono legate, e subordinate, le voci riferite al contesto esterno da cui il soggetto trae le sue impressioni: a partire da un'ambientazione circoscritta («dalla strada sotto casa»), si dipana il riflesso di uno stato d'animo («Niente ha di spavento / la voce») che prosegue in una climax di termini che espandono la sensazione di partenza («Niente ha…» / «breve», «fuggiasca», «dolcezza») e culmina in un ritorno all'io esperiente («me stesso me»). Un procedimento analogo si ha nel testo di Luzi, in cui è mantenuta la tonalità discorsiva di *Nel Magma*, ma in forma di onirico monologo interiore, articolato sul rapporto tra due gruppi di voci: il primo pertinente alla relazione io-altro («Ridotto a me stesso», «morto», «l'interlocutore», «io», «me», «altro», «penso», «sonno»), il secondo alla percezione soggettiva dell'esterno («raggiante», «pieno/a», «lampo», «solare», «tumulto»). La figuralità è densa, a tratti oscura, specie in concomitanza di termini come «silenzio», «amore», «incarnazione», attorno ai quali si concentrano le parole caratterizzate da qualità sensoriale.

Anche in *Suite a ritroso I* di Risi e in *Descrizione della mia morte* di Giudici (c) si assiste a un adattamento del neocrepuscolarismo a una nuova modalità espressiva, in cui è marcata la teatralizzazione e la metrica mima la cadenza prosastica. *Suite a ritroso*, contenuta nella raccolta di Risi *Amica mia nemica* (1976), è un esempio di monologo prossimo a quelli narrativi, dove il verbo «immaginare», al condizionale e in prima persona, e la parola-chiave «monologo» rappresentano il piano del soggetto attivo nell'operazione del ricordo, da cui si propagano le associazioni tra gli oggetti, sviluppate sotto il segno di un recupero memoriale al negativo, come mostra la qualità semantica dei termini («raccattare dei frammenti di vita / fossili», «così poco», «fuori d'uso», «giro a vuoto», «equivoco», «bendato»). Un uso simile del monologo narrativo, svolto in prospettiva ironico-teatralizzante, si ha in *Descrizione della mia morte*, tratta dalla raccolta di Giudici *O Beatrice* (1972). Qui, un livello di racconto apparentemente asettico, costruito sull'incedere di tempi verbali all'imperfetto e ricco di scarti parodici («L'avvenimento era importante ma non grave»), è contrapposto alla presenza di un io attore-narratore che spezza la neutralità della dizione e che, attraverso particelle pronominali in prima

persona e inserti dialogici autoreferenziali («preparati»), svela il proprio ruolo e un'esperienza – fondamentalmente psichica, rivelatrice di una fenomenologia corporale dovuta a una proiezione mentale del dato fisico – di cui il testo poetico diviene teatro (direzione in cui Giudici proseguirà nella sua poesia, giungendo a esiti come *Prove del teatro*, 1989).

Dopo l'esaurirsi della stagione più feconda del Gruppo 63, anche poeti come Sanguineti (d) inaugurano una nuova personale pronuncia, di contro al marasma di prosecuzioni velleitarie della poetica d'avanguardia, diffuse a partire dalla fine degli anni Sessanta e determinanti per lo sviluppo di un tecnicismo imitativo a caratura politico-ideologica.[1] Con *Postkarten* (1978), ad esempio, il cripto-linguismo di *Laborintus* viene sciolto in un andamento narrativo da monologo interiore, che spesso rasenta l'esemplarità dell'aforisma, strutturato in una successione di frammenti paradiaristici, numerati e datati, che presentano una sintassi lineare con un basso tasso di figuralità. L'ardua costruzione stilistica di *Laborintus* è sostituita da una referenzialità piana che si fonda su una prassi materialistica del linguaggio e che aderisce all'esperienza fisico-corporale e psichica dell'io, come emerge dai verbi assertivi in prima persona («ho insegnato»), da quelli con tono apodittico («è stato», «sono», «sopravvivono», «sono») e dalle parentetiche, spazi di commento soggettivo ulteriore.

Attraverso gli esempi analizzati emerge, quindi, che la poesia negli anni Settanta si caratterizza essenzialmente per la resa di un'esperienza diretta con la realtà, per l'uso di una tonalità soprattutto prosastica, del monologo interiore, e per un rapporto simbiotico tra dato fisico-corporale e dato psichico.[2] In *Satura*, tutto ciò non è presente. Lo stesso vale anche per un'altra raccolta significativa uscita nel 1971, *Trasumanar e organizzar*,[3] in cui Pasolini allenta il controllo stilistico e metrico delle terzine delle *Ceneri* in una cadenza didascalica, prosastica e informale, ma mantiene salda la prospettiva critico-giudicante del soggetto. La proposta di poesia del secondo Pasolini e quella del secondo Montale appaiono allineate: in entrambi la funzione critica dell'io soggetto resta salda e rivela una sorta di «antilirismo criptolirico»[4] che traduce, in una forma prosastica e priva di qualsiasi nozione alta di stile, l'intento comunicativo di quella «ipotesi di socialità» caratteristica delle prime tre raccolte montaliane e delle *Ceneri di Gramsci*. Questo intento è proseguito, in Pasolini, sotto il segno di una tonalità satirico-profetizzante, mentre Montale mantiene accenti di quell'«ipotesi di socialità» svolgendoli attraverso moduli ironici in seno a una «poetica che funziona per differenza, per scarto».[5] Tuttavia, sia in *Satura* sia in *Trasumanar*, sono ancora attivi fenomeni come la «ricerca di equilibrio tra senso del limite e volontà costruttiva», la «questione della (auto) critica della poesia», il mo-

[1] Il fenomeno della interpretazione politico-ideologica dell'esempio neoavanguardista, fu ben evidenziato nell'antologia *Il pubblico della poesia*, a cura di Alfonso Berardinelli e Franco Cordelli, Cosenza, Lerici, 1975[1]; Ivi, Roma, Castelvecchi, 2004[2].

[2] Niva Lorenzini, *Corpo e scrittura letteraria*; *Da* Postkarten *a* Cataletto*: la messa in scena del corpo*, in Id., *Corpo e poesia nel Novecento italiano*, Milano, Mondadori, 2009, pp. 1-18 e 102-111.

[3] Cfr. Alfonso Berardinelli, *I confini della poesia*, in Id., *La poesia verso la prosa*, cit., p. 15 e sgg.

[4] *1975-2005. Odissea di forme*, in *Parola plurale*, cit., p. 24.

[5] Antonio Porta, *Note ai testi*, in *Poesia degli anni Settanta*, cit., p. 43.

tivo della «responsabilità sociale dell'io»,[1] che mancano nella maggior parte della scrittura degli anni Settanta. La poesia dell'espressivismo, infatti, rimuove sia i limiti distintivi tra elemento lirico e elemento prosastico, che divengono tratti equivalenti nella capacità di tradurre l'esperienza in forma immediata; sia quei fondamenti che ancoravano la dizione poetica alla storia, superando tutte le connotazioni sovrastrutturali e ideologiche. Così accade in molte opere dei poeti che gravitano intorno alla rivista «Niebo» o che fanno parte dell'antologia *La parola innamorata*,[2] ma anche in quelle tendenze sviluppatesi all'insegna della culturalizzazione o di una pura e scarnificata referenzialità oggettuale.

L'anno di *Satura* e di *Trasumanar*, in cui si ha anche l'esordio di Dario Bellezza, può essere dunque assunto a data di partenza di una svolta fondamentale nella poesia italiana del secondo Novecento.[3] Il ruolo della quarta raccolta di Montale appare decisivo: questo libro, infatti, è un oggetto-simbolo attraverso la cui posizione interstiziale è possibile osservare la transizione alle forme nuove. Non a caso ho usato la parola «oggetto», perché i testi di *Satura* si presentano come esemplari oggettuali di riferimento che, presi singolarmente o in gruppi stilisticamente affini, testimoniano i linguaggi elaborati dalle tendenze poetiche del decennio degli anni Sessanta. Osservati nel complesso del libro, invece, divengono un sistema aperto di confronto tra codici, un oggetto metonimico di quella pluralità a base intertestuale che caratterizza la poesia successiva,[4] la quale ha scavalcato i linguaggi dogmatici e sovrastrutturali di tendenza e ha favorito l'incontro incondizionato tra elemento lirico e elemento prosastico. Inoltre, è Montale stesso a usare la parola «oggetto»[5] per descrivere i suoi componimenti, cui va aggiunta la formula «poesia-tasto».[6] Tramite queste definizioni la poesia è descritta come «fatto di parole», di ritmi, di suoni, di immagini, di «problemi interni», di «regole»,[7] che ne determinano la qualità compositiva.

Poesia-oggetto o poesia-tasto equivalgono sia al grande stile capace di «socialità», sia alla tonalità prosastica, ironica e variegata di *Satura*, e restano sintomo di un'attitudine poetica ancorata al valore della forma. Il carattere aperto della quarta raccolta, infatti, non annulla l'importanza dello stile, ma ne testimonia una molteplicità di accezioni e una tonalità opposta rispetto a quella dei primi libri. Poesia-oggetto e poesia-tasto sono, pertanto, sinonimo di una dizione che non può essere scissa dalla consapevolezza dei suoi mezzi e del suo contenuto. Scriveva Raymond:

> la «conoscenza» poetica è limitata solo dall'ambito dell'«esperienza» poetica – ed è qui tra l'altro che il mistico [il riferimento è all'orfismo simbolista] si distingue dal poeta -; cioè il

[1] Gian Luigi Simonetti, *Dopo Montale*, cit., p. 392.

[2] Cfr. *La parola innamorata. I poeti nuovi 1976-1978*, a cura di Giancarlo Pontiggia e Ezio Di Mauro, Milano, Feltrinelli, 1978.

[3] Concordi le antologie più recenti nel riconoscere il 1971 come punto di svolta fondamentale: cfr. *Dopo la lirica*, a cura di Enrico Testa, cit., p. viii; *Parola plurale*, cit., pp. 18-19; cui vanno aggiunte le notazioni di Berardinelli, mantenute anche nella riedizione del *Pubblico della poesia* (2004), cit., p. 23 e sgg.

[4] Cfr. *1975-2005. Odissea di forme*, in *Parola plurale*, cit., p. 25 e sgg.

[5] *A vent'anni sapevo solo ciò che non volevo* (intervista di Achille Millo, 1968), «Le Repubblica», 23 giugno 1990, ora in Eugenio Montale, SM (AMS), p. 1682.

[6] Eugenio Montale, *Quaderno genovese*, a cura di Laura Barile e con uno scritto di Sergio Solmi, Milano, Mondadori, 1983, ora in Id., SM (AMS), p. 1317.

[7] *A vent'anni sapevo solo ciò che non volevo*, cit., p. 1682.

poeta è chi crea, chi fa un oggetto la cui materia è il linguaggio, e che questa *intenzione* di fare è il principio che orienta e unifica le sue facoltà.[1]

Negare questo principio conduce, secondo Raymond, al «dramma della poesia moderna»: il tentativo di spiegare l'«oggettivo»[2] con parametri orfici e del tutto irrazionalistici, privi di un ancoraggio alla realtà. Inoltre, se è vero che l'espressivismo ha favorito il dilagare di una testualità in cui far mostra di un'esperienza diretta con il reale ha perduto i principi del grande stile, è tuttavia innegabile che l'autenticità della resa di tale esperienza ha comunque bisogno di una forma intellegibile che ne faccia riconoscere il legame con il vissuto. Lungo il cammino di superamento della poesia pura, infatti, lo stile si è adattato sempre più alla resa di un'esperienza soggettiva autentica, ma negare la necessità di un principio formale potrebbe significare negare la rappresentabilità dell'esperienza stessa.

Lungo questo cammino, il ruolo di *poesia-ponte* assunto da *Satura* coincide con un nodo critico catalizzatore che mostra, a posteriori, la compagine del grande stile; a priori, attraverso il suo assetto aperto e pluridimensionale, la necessità di dismettere la priorità dei sistemi e delle tendenze poetiche a favore di una resa più diretta e autentica dell'esperienza. Questo ruolo è determinante per comprendere sia il carattere di 'lontananza' del libro, nell'accezione che T. S. Eliot dà al termine, sia l'esempio che il collage di *Satura* può aver fornito, come sigillo simbolico di un decennio conclusosi con la fine dello stilismo sperimentale neoavanguardista, e indipendentemente – a mio avviso – dagli accenti negativi e nichilistici che il messaggio etico della raccolta trasmette.

5. Una lettura con diffrazione

Il ruolo di *poesia-ponte* è determinate per comprendere il carattere di 'lontananza' di *Satura*, che comporta l'esigenza di una lettura con diffrazione, principale strumento di un «uso giusto»[3] della raccolta. Il libro, infatti, impone una lettura critica costante, che operi una scissione tra i vari livelli del testo. In particolare, dal punto di vista stilistico, si hanno – come abbiamo osservato – una compagine testuale che non fa sistema e una modulazione tonale apparentemente uniformata su un andamento comico-prosastico, i quali, se sottoposti a diffrazione, mostrano elementi di indirizzi poetici ben precisi e reminiscenze di una dizione e di una metrica lirico-classica. Dal punto di vista tematico, invece, la presenza, criptata o meno, di tessere citate dalla precedente poesia montaliana o da riferimenti letterari vari genera uno svolgimento dei contenuti a partire dalla prospettiva di un io scisso tra soggetto-personaggio e soggetto-straniato-narrante, che orchestra con ironia il sistema del libro. La diffrazione è, dunque, esercitata su due livelli: quello dell'autore, attivo nello straniamento tra *dictum* e *dictans*, e quello del lettore, che non può esimersi dal ricoprire la figura dell'interprete e operare un confronto critico tra le citazioni e il modo in cui vengono usate.

[1] Marcel Raymond, *Da Baudelaire al surrealismo*, Prefazione di Giovanni Macchia, Torino, Einaudi, 1948, p. 355.

[2] Ivi, p. 356.

[3] Riprendo questa espressione – privandola del significato morale che le era attribuito in sede originaria – da Franco Fortini, Satura *nel 1971*, cit., p. 331.

*

Durante gli anni che seguirono la pubblicazione della *Bufera*, Montale matura la necessità di misurarsi con i cambiamenti della realtà e dell'arte, sapendo che la sua voce «*ore rotundo*»[1] necessita di imboccare altre direzioni. All'altezza del 1955, in *Le api di Aristeo*, commentando il libro omonimo di Wladimir Weidlè, critica la pretesa della resurrezione parareligiosa e astorica di un'arte oggettuale dalle ceneri o dall'annientamento delle manifestazioni contemporanee, caratterizzate da una tendenza al primitivismo espressivo (nelle arti figurative) e dalla perdita del grande stile (in letteratura):

> L'arte d'oggi non nasce dal nulla, non nasce dal caso. L'idea, oggi corrente, che l'arte sia un'avventura individuale e che l'uomo vocato alla creazione artistica scopra sempre in sé quel tanto di tecnica che gli è necessaria e sufficiente può trovare le sue giustificazioni anche senza ricorrere alle ipotesi planetarie e atomiche [...]: pensate al dilagante numero degli aspiranti all'arte, al declinare dell'analfabetismo, al suffragio universale, al crollo delle classi sociali, al dilagare della cosiddetta cultura di massa, all'effimera durata di ogni reputazione odierna: come potrebbe vivere e prosperare in tempi simili un'arte che non ricorresse a utili *clichés* (raffinati o triviali non importa) e che non accettasse la stenografia mentale in uso? L'artista risponde a bisogni diffusi anche quando sembra vivere nella torre d'avorio e probabilmente i francobolli di Paul Klee hanno avuto più ammiratori in pochi anni di quanti ne abbia contati in vari secoli l'arte di Michelangelo. [...] ciò che possiamo dire – noi condannati a vivere nel grande formicaio dei surrogati e delle avventure individuali – è che le api di Aristeo non sorgeranno forse dalle viscere delle nostre vittime, dalle ceneri dei nostri errori. Se l'arte di oggi tende alla preistoria, e ha molte possibilità di essere un giorno dimenticata, la Storia futura potrà poi riscoprirla per porla nei suoi musei; senza che l'arte nuova che verrà possa dirsi sua figlia diretta e continuatrice.[2]

La rispondenza a una «stenografia mentale», a «bisogni diffusi» rappresenta un presupposto anche per *Satura*: anzi, è messa in evidenza in modo particolare con il sistema di citazioni esplicite e criptate, auto ed eteroreferenziali. In più, si può notare che, nella quarta raccolta montaliana, rispondere a «bisogni diffusi» significa anche proseguire, in certo qual modo, la poetica antipurista insita in una genesi testuale che si sviluppa dal dato concreto, non solo in quanto cosa o situazione circoscritta, ma anche come rapporto tra il punto di vista individuale e il sistema socioculturale. Tuttavia, venendo progressivamente a mancare dopo il 1956, l'eticità intrinseca di «colore storico»[3] proprio degli *Ossi*, delle *Occasioni* e della *Bufera*, la rispondenza al una «stenografia mentale» può manifestarsi solo tramite un punto di vista critico-straniante, che rappresenta anche il modo con cui la dizione di Montale protrae l'autonomia espressiva nella nuova stagione entro il sistema delle citazioni, in relazione alle tendenze poetiche degli anni Sessanta e ai presupposti di classicità canonica delle prime raccolte.

[1] Eugenio Montale, Satura *di Eugenio Montale* (intervista di Maria Corti), «L'Approdo letterario», xvii, 53, marzo 1971, pp. 113-115, poi in *Montale*, a cura di Marco Forti, Milano, Mondadori, 1996, pp. 85-88, ora in Id., SM (AMS), p. 1699.

[2] Eugenio Montale, *Le api di Aristeo*, «Corriere della Sera», 4 febbraio 1955, ora in Id., SM (P), p. 1772-1776.

[3] Id., *La poesia come arte*, «Oggi», iii, 49, Roma, 6 dicembre 1941, p. 21, ora in Id., SM (P), p. 560.

In tal senso, il sistema aperto del libro, la chiave ironica e la lettura con diffrazione sono i mezzi attraverso cui Montale modula, da poeta istituzionale, la propria voce in rapporto alla svolta inclusiva della poesia italiana. Questi mezzi consentono di far luce su un punto di vista metatestuale, adattato alla poesia dall'esercizio nel campo della prosa narrativa e del giornalismo, che gestisce in maniera autodeterminata lo stile, l'uso dei modelli, dei riferimenti, e che decreta il punto di vista autoriale su un presente storico variegato, distante da ogni possibilità di definizione etica certa, caratterizzato da un sistema culturale in cui «il "valore" del poeta è oscurato dall'uso e dall'abuso che ne viene fatto». «Dissacrazione» e «assemblaggio»[1] sono le formule di un tecnicismo espressivo che trasforma la fruizione dell'opera a luogo di suggestione, di affabulazione, di spettacolarizzazione, tali da disintegrare la qualità formativa del testo a momento d'informazione e d'uso.[2]

La diffrazione interpretativa richiesta da *Satura* e la metatestualità giudicante riescono a determinare l'autonomia critica della raccolta: impongono al lettore un'attenzione che si adatti al percorso di ragguaglio ironico di abitudini culturali diffuse, per mettere a fuoco il mutamento di orizzonte nelle forme e nelle funzioni della produzione artistica. Il ruolo di *poesia-ponte*, pertanto, non è evidente solo in seno ad un'analisi testuale, ma anche in una prospettiva critico-metatestuale, per lo studio di una realtà letteraria che sta cambiando (fatto che nella produzione degli anni Sessanta è raggiunto da certo neocrepuscolarismo satirico, ma mai con il grado di straniamento di *Satura*).

L'orientamento critico-metatestuale è, inoltre, fondamentale per la questione del giusto approccio alla pratica della lettura. Ne parla Montale stesso negli articoli *L'arte e la vita* (1953),[3] *«Agganciare» il lettore* (1963),[4] *Lettore inquieto ma anche attento* (1964),[5] *Il punto. Come leggere?* (1974),[6] nell'intervista *L'arte di leggere* (1971),[7] che testimoniano una critica ai vizi interpretativi e provano a salvaguardare il valore comunicativo e formativo del testo, poi amaramente ironizzato in alcuni componimenti della quarta raccolta, tra cui – esempio su tutti – *Le parole*. Gli interventi sono concentrati tra gli inizi degli anni Sessanta, quando incominciano ad essere scritti i testi di *Satura*

[1] Gilberto Finzi, *Poesia in Italia. Montale, novissimi, postnovissimi (1959-1978)*, Milano, Mursia, 1979, pp. 18-19.

[2] Il riferimento di Montale al degrado dell'espressione artistica a luogo di spettacolarizzazione e di informazione transitoria e accattivante, è frequente nei suoi interventi degli anni Sessanta e in *Auto da fé*, e si collega ad analisi filosofiche e sociologiche, di cui uno degli esempi più eloquenti è rappresentato dalle notazioni di Benjamin: si veda, ad esempio, il paragrafo n. 6 in Walter Benjamin, Il *narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, in Id., *Angelus novus. Saggi e frammenti*, a cura di Renato Solmi, con un saggio di Fabrizio Desideri, Torino, Einaudi, 1995 (1962[1]), pp. 252-253.

[3] Eugenio Montale, *L'arte e la vita* (recensione a Elio Vittorini, *Conversazione in Sicilia*, Milano, Bompiani, 1953), «Corriere d'Informazione», 31 dicembre 1953-1 gennaio 1954, ora in Id., SM (P), pp. 1615-1620.

[4] Id., *«Agganciare» il lettore* (recensione a Günter Anders, *L'uomo è antiquato. Considerazioni sull'anima nell'era della seconda rivoluzione industriale*, trad. it. di Laura Dallapiccola, Milano, Il Saggiatore, 1963), «Corriere della Sera», 24 novembre 1963, ora in Id., SM (AMS), pp. 308-309.

[5] Id., *Lettore inquieto ma anche attento*, «Corriere della Sera», 22 novembre 1964, ora in Id., SM (P), pp. 2658-2681.

[6] Id., *Il punto. Come leggere?*, «Corriere della Sera», 3 febbraio 1974, ora in Id., SM (P), pp. 3020-3021.

[7] Id., *L'arte di leggere. Una conversazione svizzera*, a cura di Claudio Origoni e Maria Grazia Rabiolo, con note di Fabio Soldini e Umberto Motta, Novara, Interlinea, 1998.

(*Botta e risposta I* risale al 1961), e l'anno della sua pubblicazione. Cronologicamente significativi sono, però, quelli del 1953 e del 1974, in apertura e in chiusura di un periodo della poesia italiana che, da un lato, si prepara alla svolta della «terza fase» (1956), dall'altro decreta l'esaurimento del grande stile come modalità formale essenziale. Se, nell'articolo del 1953, Montale può ancora esprimere critiche riguardo a un approccio interpretativo che si disinteressa del valore intrinseco dell'opera a favore del potenziale suggestivo sul lettore, nel brano del 1974 ogni valore formativo-comunicativo del testo letterario risulta annullato da quello informativo. Si confrontino i seguenti passi:

Un tempo chi leggeva un classico si sforzava di «calare» in lui, di rivivere nei limiti del possibile le condizioni e la situazione morale e psicologica che aveva potuto portarlo a quella singolare creazione. Critici di tendenza puramente estetica e critici di orientamento realistico (in filosofia: marxisti) erano quasi d'accordo nel considerare l'opera d'arte come una sovrastruttura, nel legare l'arte alla storia e alla società. Oggi non si tratta più di «calare» in nulla. Si tratta di afferrare l'opera e di diventarne l'autore-collaboratore, magari fraintendendola. L'opera diventa un eccitante, un pretesto; diminuisce l'importanza di chi l'ha prodotta, cresce quella di chi la riceve (1953).[1]

E dunque, che cos'è oggi la lettura? Un certo modo di informarsi su quello che gli altri hanno scritto, hanno fatto, hanno pensato, ma nulla di più di questo. / Il pensiero si è accelerato. E la lettura? Una cosa è leggere, una cosa è rileggere. [...] Data la produzione di oggi, la vera lettura è quasi scomparsa: in genere il libro viene appena annusato (1974).[2]

L'attenzione di Montale alla progressiva disattenzione per la portata etica e comunicativa dell'opera raggiunge l'apice critico con la recensione a *L'uomo è antiquato* di Günter Anders (1963),[3] saggio interessante sia perché contiene molti referenti tematici di *Satura*, in particolar per l'invettiva parodica ad aspetti socioeconomici, sia perché si mostra un supporto notevole per la questione metatestuale della diffrazione interpretativa. Anders, infatti, promuove la necessità di suggestionare il lettore a ritrovare l'attitudine a «calarsi» nel testo, recuperando la facoltà di indagine critica, in opposizione alle espressioni rapide, non durevoli, che agiscono con una influenza momentanea e che sono frutto dell'influsso di «stenografie mentali» procurate o imposte dalla società delle comunicazioni di massa. Nella recensione si legge:

In un centro culturale milanese si è svolta ieri una discussione su questo «vitalissimo problema»: «Come avvincere il lettore o lo spettatore». Avvincere, si badi, non convincere. [...] Si noti la distinzione, oggi quasi superata, tra il lettore e lo spettatore. [...] Comunque il vitalissimo problema di avvincere il pubblico è quello di vendere sempre più e sempre meglio la merce culturale servendosi dei mezzi di suggestione diretti o indiretti scoperti dalla tecnica moderna. / [...] L'uso dei mezzi audiovisivi non è in se stesso né buono né cattivo; tutto sta nell'impiego che se ne fa. A simile obiezione hanno già risposto molti; e fra questi Günter Anders in un libro che raccomando [...]. Senza sottoscrivere tutte le sue catastrofiche conclusioni, ricorderò che i mezzi che annullano la scelta e la decisione individuale non possono essere giudicati neutrali e indifferenti ai loro contenuti. L'opinione o l'opera d'arte

[1] Id., *L'arte e la vita*, cit., p. 1617.

[2] Id., *Il punto. Come leggere?*, cit., p. 3021.

[3] Cfr. Günter Anders, *L'uomo è antiquato. Considerazioni sull'anima nell'epoca della seconda rivoluzione industriale*, trad. it. di Laura Dallapiccola, Torino, Bollati Boringhieri, 2007.

ridotta a merce non può essere buona perché è ricevuta e non richiesta, è trovata per mero accidente e non nasce da intuizione personale.[1]

La diffrazione interpretativa di *Satura* si pone come lente critica di tutto ciò e invita a riflettere su una proposta di lettura che ripristini una forma di esegesi nella ricezione. Il complesso del libro che non fa sistema, infatti, è un organo diacritico funzionale rispetto a raccolte poetiche uniformate su un stile omogeneo che non favorisce processi di straniamento. Il sistema testuale aperto e l'alta dose di ironia stimolano, da una parte, un modo di osservazione dialettico, affine a quello della prosa; dall'altra parte, rappresentano un esempio di «*resistenza* [nei confronti] del mondo trasmesso»,[2] veicolato al lettore/spettatore dai mass media e della «stenografia mentale» che essi generano.

Detto ciò, il carattere di 'lontananza' di *Satura* si può quindi discernere anche nel modo in cui è articolata la qualità della lettura che il libro richiede. La raccolta è un complesso cangiante che disorienta per stimolare l'interpretazione di una materia pertinente non solo ai testi, ma anche alla «stenografia mentale» che fa da contorno. Per questo, l'ipotesi di inserimento di *Satura* in una casistica canonica non risulta semplice: non tanto per la fisionomia stilistica, in cui è possibile riconoscere la presenza di varie tendenze e per cui si potrebbe tentare un accostamento a certo neocrepuscolarismo satirico, quanto per la diffrazione interpretativa che impone la lettura. Questa, infatti, determina una gestione attualizzante, sincronica, mai «sovratemporale»[3] del contenuto e, soprattutto, usa i meccanismi ironici in modo che siano efficaci presso un «orizzonte d'attesa»[4] indotto a un ragguaglio critico tra la passata e la presente dizione montaliana, tra le varie fisionomie stilistiche dei testi, tra le diverse tipologie tematiche riguardanti la sfera privata, la storia, le fedi, l'economia, la comunicazione, la società, la scienza. La polivalenza di *Satura*, pertanto, risiede sì nella sua forma e nei suoi contenuti, ma anche nella diffrazione continua tra «la lirica e un messaggio semantico senza pretese di liricità», tra «una poesia del soggetto osservatore» e quella del soggetto «affettivo e ironizzante», tra «l'oggettività della rappresentazione dei significati e un autotelismo»[5] metapoetico. La comprensione della 'lontananza' del libro, parallela al valore di *poesia-ponte*, sta quindi in una modalità espressiva «poematica»,[6] priva di una dimensione estetica monovalente e caratterizzata da un andamento dialettico di opposizione e confronto, proprio di una testualità in prosa, che non riguarda solo il soggetto poetico, ma coinvolge anche la sensibilità critica di un orizzonte d'attesa.

[1] Eugenio Montale, *«Agganciare» il lettore*, cit., pp. 308-309.

[2] Günter Anders, *Il mondo come fantasma e matrice*, in Id., *L'uomo è antiquato*, cit., p. 186.

[3] Hans Robert Jauss, *Tradizione letteraria e coscienza contemporanea della modernità*, in Id., *Storia della letteratura come provocazione*, a cura di Piero Creto-Dina, Torino, Bollati Boringhieri, 1999, p. 80.

[4] Ivi, p. 42.

[5] Wladimir Krysinski, *La poesia di Eugenio Montale e il canone del classicismo moderno*, in *Montale e il canone poetico del Novecento*, cit., p. 143.

[6] *Ibidem*.

II. POESIA COME «ARTE SEMANTICA»

1. Poesia come «arte semantica»: da Montale alla lirica contemporanea

Una parte considerevole della poesia scritta dopo il 1956 eredita e sviluppa dal modello degli *Ossi*, delle *Occasioni* e della *Bufera* e la capacità di farsi «inclusiva»[1] nei confronti degli oggetti e dei temi della modernità. Il lirismo tragico di autori come Sereni o Zanzotto, il Neocrepuscolarismo, la Neoavanguardia, pur nelle reciproche diversità formali, corrispondono a un'idea di scrittura in cui la relazione tra etica e estetica è armonica, il rapporto tra l'oggetto e il soggetto del testo è equilibrato, lo stile è un mezzo comunicativo organico e il riferimento diretto alla contingenza è la base dinamica di temi e motivi.

Satura rappresenta una sorta di lente diacritica. Attraverso la sua ironia raziocinante e il suo marcato senso di referenzialità consente di osservare la tendenza, benché non uniforme, della poesia italiana scritta dopo gli anni Sessanta a disporsi secondo una funzionalità mutata: la priorità data alla comunicazione del contenuto si sfalda, sostituita da quella attribuita all'espressione dello stato d'animo del soggetto in relazione al contenuto; lo stile diventa strumento secondario di questa espressività; il rapporto con la contingenza è filtrato attraverso la prospettiva di un io a cui non interessa più raccontare la propria esperienza tramite reali quadri d'ambiente e forme codificate, ma far mostra della propria esperienza nel modo più immediato, con il risultato che la referenzialità della scrittura sia per lo più limitata al campo dell'espressività soggettiva.

Come abbiamo visto, Montale aveva intuito la portata dell'espressivismo: molti suoi articoli giornalistici scritti tra il 1955 e il 1975 e molti brani di *Auto da fè* parlano di un cambiamento nelle forme letterarie, che si accordano alle tecniche di informazione e spettacolarizzazione dei mass media. La poesia che vuol portare a conoscenza dei suoi contenuti e che usa, per questo, una forma organica, perde terreno. Si diffonde una poesia che mostra stati d'animo ed esercita un potere di suggestione sulla sfera emotiva del lettore. Chi scrive e chi legge non sono più interessati al valore formativo del testo: l'interesse è rivolto alle emozioni suscitate ed è impiegato ogni espediente linguistico o retorico che ne favorisca la messa in rilievo. Autore e lettore divengono equivalenti per la capacità emotiva che possiedono. Per questo la scrittura si fa un'azione che non richiede più abilità tecniche e conoscenze letterarie particolari: l'espressione si trasforma in una sorta di diritto letterario generalizzato e il valore artistico dell'opera perde rilievo. Chiunque può dirsi poeta, se poeta è colui che usa un linguaggio per esprimere istintivamente le proprie emozioni: il numero degli autori si moltiplica, le interpretazioni critiche perdono l'importanza che era loro accreditata, la poesia rischia la trasformazione

[1] Eugenio Montale, *Poesia inclusiva*, cit., pp. 2631-2633.

in un dire istantaneo, transitorio, con caratteristiche simili a quelle dell'informazione.[1]

Negli ultimi decenni del Novecento i libri di poesie hanno spesso imboccato questa direzione, con una concentrazione particolare negli anni Settanta, quando si diffondono la poesia orale e la pratica della *performance* poetica. Montale descrive gli inizi del fenomeno, ne anticipa gli sviluppi e fornisce, con *Satura*, una prova testuale della disgregazione di un sistema per il quale gli *Ossi*, le *Occasioni* e la *Bufera* avevano rappresentato il modello classico. Tuttavia, la poesia dei nostri giorni ha saputo anche recuperare un bilanciamento tra emozione e ragione, tra «suono» e «senso».[2] Nelle raccolte più efficaci degli ultimi trent'anni è presente anche una scrittura che, parlando della realtà, supporta riflessioni di carattere pratico e teoretico ed è strutturata in modo da comunicare un messaggio organico. Si pensi al primo libro di Valerio Magrelli, *Ora serrata retinae* (1980),[3] che si oppone drasticamente a quella lirica fondata su un'ispirazione alogica e su un neoromanticismo condotto agli estremi, portata avanti dall'antologia *Parola innamorata* e dalla rivista «Niebo». Tra i fondatori di «Niebo», ad esempio, Milo De Angelis è uno dei pochi autori in cui le emozioni trovano, nel rapporto io-ambiente / città di matrice lombarda, un collante che compone una referenzialità chiara e immediata, diventando uno dei maggiori tratti di originalità del realismo visionario di *Somiglianze* (1976).[4] Raccolte successive come *Concessione all'inverno* di Fabio Pusterla (1985)[5] e *Residenze invernali* di Antonella Anedda (1992)[6] segnano la direzione di una poesia che recupera l'istanza comunicativa. In Pusterla, l'intento è motivato da un preciso riferimento ad autori quali Sereni, Orelli, Montale. Antonella Anedda si ispira a dimensioni alogiche, suggerite anche da De Angelis, ma per trasformarle nella matrice sensibile di una dimensione in cui l'uomo interroga se stesso, gli eventi, le cose che lo circondano sul significato del proprio destino, e in cui la ricerca conoscitiva esclude ogni espressività fine a se stessa. Altri libri, come *Tutti* di Umberto Fiori (1998)[7] e *Umana gloria* di Mario Bene-

[1] Cfr. Walter Benjamin, *Il narratore*, cit., pp. 252-253; si veda, inoltre, Armand Mattelart, *Storia della società dell'informazione*, trad. it. di S. Arecco, Torino, Einaudi, 2002, e Pietro Cataldi, *Satura*, in Id., *Montale*, Palermo, Palumbo, 1991, p. 53 e sgg. Scrive Raffaele Donnarumma, recensendo *I viali* di Gabriel Del Sarto: «La poesia postmoderna si è mossa in Italia fra due equivoci: l'immediatezza orfica da una parte, il manierismo dall'altro. Erano i due modi opposti per rispondere a uno stesso senso di accerchiamento e di inutilità, nel presupposto che la poesia sia ormai un linguaggio residuale, sovrastato dalla comunicazione di massa. La sua sopravvivenza veniva affidata allora a un neo-romaticismo che inseguiva le folle e cercava di incontrarle nei festival o nei brevi spot di qualche talk show; o a una masochistica esibizione di inattualità, che finiva per ripetere in forme più o meno crepuscolari, ironiche e straziate il giudizio del presente: la poesia è una lingua passata e morta. Da una parte, dunque, una poesia disponibile a tutti, ma che, pretendendo di essere insieme aurorale e illuminata da un'esperienza privilegiata, doveva partire da un azzeramento dei vincoli e dei pudori modernisti; dall'altra una poesia chiusa nel proprio linguaggio separato e speciale, in una forma di resistenza parassitaria che, in fondo, si dava per già sconfitta, o almeno fantasmatica»: cfr. Raffaele Donnarumma, Recensione a Gabriel Del Sarto, *I viali* (Edizioni Atelier, 2003), «Contemporanea», I, 1, 2003, p. 176.

[2] Eugenio Montale, *Il giudizio estetico*, cit., p. 148.

[3] Valerio Magrelli, *Ora serrata retinae*, Milano, Feltrinelli, 1980.

[4] Milo De Angelis, *Somiglianze*, Milano, Guanda, 1976.

[5] Fabio Pusterla, *Concessione all'inverno*, Bellinzona, Casagrande, 1985.

[6] Antonella Anedda, *Residenze invernali*, Milano, Crocetti, 1992.

[7] Umberto Fiori, *Tutti*, Milano, Marcos y Marcos, 1998.

detti (2004),[1] sono costruiti attraverso situazioni di dialogo reale tra l'io poetico e il vissuto: gli autori chiamano in causa l'esperienza come ciò che ha formato il loro sguardo, la raccontano per episodi, compongono un messaggio sulla base di un rapporto serio e liricamente tragico con ciò che vivono, fanno uso di uno stile che sostiene la comunicazione. Gli incontri urbani di Fiori, i luoghi e le figure umane di Benedetti sono la voce di una lirica che coniuga tecnica poetica e realtà, racconto e *quête*, osservazione e messaggio.

Le forme della poesia italiana contemporanea sono passate attraverso molte ricerche, ma l'eco delle intuizioni montaliane sembra aver aperto una strada che possiamo riconoscere nel retroterra, non sempre consapevole, di molta poesia contemporanea. La formazione di questa eco si trova, a mio avviso, nel rapporto tra le raccolte più importanti degli anni Sessanta e lo stile della poetica metafisica di Montale. Quest'ultima corrisponde a un'idea di testualità che il classicismo moderno degli *Ossi*, delle *Occasioni* e della *Bufera* elabora e trasmette all'immaginario di quegli autori che ne faranno uso nella svolta inclusiva della poesia successiva al 1956. Il legame tra Sereni, Fortini, Zanzotto, Sanguineti, Giudici, Risi e la poetica metafisica sta soprattutto nel principio di corrispondenza biunivoca tra «suono» e «senso»[2] e nella capacità di dar luogo a un'«arte semantica»,[3] che non si limita a dire o a mostrare, ma concentra le energie speculative del pensiero e quelle espressive della parola per significare. Nel sarcasmo e nella parodia di *Satura* questo principio assume altre forme, come abbiamo visto, ma resta una delle molle fondamentali della testualità: sostiene il punto di vista critico-giudicante in un orizzonte in cui la comunicazione avviene per via ironica.

2. Lo stile tardo di Montale, il postmodernismo e la poesia americana (T. Hardy, W. H. Auden, R. Lowell, E. Bishop, W. C. Williams, M. Moore)

La poetica di Montale è sempre stata legata a un immaginario.[4] Nelle prime raccolte Montale lo interpreta e lo rielabora creando le forme stilistiche originali degli *Ossi*, delle *Occasioni* e della *Bufera*; in *Satura*, invece, ne recepisce i connotati e lo rappre-

[1] Mario Benedetti, *Umana gloria*, Milano, Mondadori, 2004.

[2] Cfr. Eugenio Montale, *Variazioni* (Il rapporto suono-significato in poesia), «Il Mondo», 2, Firenze, 21 aprile 1945, p. 6, ora in Id., SM (P), cit., p. 619. Riferimenti impliciti di Montale sono soprattutto: T. S. Eliot e il suo saggio *I poeti metafisici* (1921), in Id., *Opere* (1904-1939), a cura di Roberto Sanesi, Milano, Bompiani, 2001, pp. 570-581, e Paul Valéry che affronta la tematica in *Poesia e pensiero astratto*, in Id., *Varietà*, a cura di Stefano Agosti, Milano, SE, 2007, pp. 277-302. La corrispondenza suono-senso in Montale è legata soprattutto al modello del classicismo moderno internazionale (Baudelaire-Valéry, Browning-T. S. Eliot): a proposito, si veda Tiziana de Rogatis, *Montale e il classicismo moderno*, Pisa-Roma, cit., 2002.

[3] Id., *Il giudizio estetico*, cit., p. 148.

[4] Con il termine «immaginario» mi riferisco soprattutto al concetto definito da Sartre «correlato noematico» della «funzione 'irrealizzante' della coscienza o 'immaginazione'». L'immaginario è interpretato come fenomenologia dell'immaginazione: le immagini, scaturite dall'incontro tra esperienza e immaginazione, equivalgono a «forme di coscienza» (Cfr. Jean-Paul Sartre, *L'immaginario. Psicologia fenomenologica dell'immaginazione*, a cura di Raul Kirchmayr, Torino, Einaudi, 2007, p. 7 e sgg.). Si può associare la teoria di Sartre a quella di Barthes sul mito nell'epoca della terza rivoluzione industriale: il mito d'oggi è «un modo di significare, una forma», che è parallela a quella dell'«immagine» sartriana, produce un «sistema indut-

senta con il riuso di specifici caratteri formali. Lo stile tardo[1] di Montale, infatti, è costruito sull'assimilazione di alcune forma di scrittura, sia in poesia sia in prosa, che provengono dai linguaggi sviluppati dalla letteratura negli anni successivi alla *Bufera*. Cercare di capire come si è formato l'immaginario del secondo Montale e come questo abbia trasformato le caratteristiche della poetica metafisica, mantenendo il principio di un'arte semantica sotto il segno dell'ironia, è utile sia per osservare con più attenzione il mutamento della poesia dagli anni Sessanta agli anni Settanta, sia per provare a definire la funzione di Montale in rapporto alla poesia contemporanea, non solo come un modello di classicismo, ma soprattutto come esempio di un principio semantico della scrittura.

Colpisce, in particolar modo, la correlazione tra i caratteri dello stile tardo di *Satura* e quelli dell'immaginario postmoderno. È interessante ricordare, a proposito, le riflessioni di Edward W. Said su quanto osservava Adorno in merito alle ultime opere di Beethoven, in cui non c'è più sintesi né organicità, ma frammento, materia imprevedibile, eccentrica. La tardività, per Said, è tempestività: corrispondenza, e adattamento, dell'individuo al proprio tempo o alla stagione che sta vivendo.[2] La tempestività è l'origine dello sguardo ironico e giudicante di *Satura*,[3] della capacità di disporsi in maniera critica nei confronti della realtà, di gestire in modo eccentrico un materiale variegato e stratificato.

Le peculiarità stilistiche della tempestività montaliana rappresentano anche un sistema in cui sono delineati gli aspetti della cultura postmoderna. Nell'opera tarda si nota il «formarsi della forma-frammento *al di là* della compiutezza», di una marcata componente metapoetica, di una «ibridazione ['dialogica'] di voci connotate in senso storico-sociale», di un'«*eco polifonica*» che traspone in immagini e suoni il «brusio ideologico del mondo».[4] Riporto di seguito una lista di parole attraverso cui Hassan ha ricostruito sinteticamente gli aspetti del postmodernismo: «Pataphysics/Dadaism; Antiform (disjunctive, open); Play; Chance; Anarchy; Exhaustion/Silence; Process/Performance/Happening; Parytecipation; Decreation/Deconstruction; Antithesis; Absence; Dispersal; Text/Intertext; Rhetoric; Syntagm; Parataxis;

tivo» e si basa su un «segno» che «trasforma la storia in natura» (Cfr. Roland Barthes, *Il mito, oggi*, in Id., *Miti d'oggi*, trad. it. di Lidia Lonzi, Torino, Einaudi, 1994, pp. 189-238).

[1] Per il rapporto tra *Satura* e lo stile tardo ho tenuto presente soprattutto i volumi: Edward W. Said, *Sullo stile tardo*, Milano, Il Saggiatore, 2009 e Luca Lenzini, *Stile tardo. Poeti del Novecento italiano*, Macerata, Quodlibet, 2008.

[2] Cfr. Edward W. Said, *Tempestività e tardività*, in Id., *Sullo stile tardo*, cit., p. 21 e sgg. Lo stesso Montale, nel 1971, fa riferimento alla tempestività: «Nella dinamica della vita c'è una forza propulsiva e una forza ritardatrice. Di questa forza ritardatrice non si vede più traccia. Ma il mondo non può maturare sotto la spinta di una specie di cantaride psicologica. L'uomo ha bisogno di una maturazione tempestiva. Non necessariamente lenta. Dico: tempestiva. Oggi si matura artificiosamente. Siamo vittime – io no, per ragioni d'età – di un progresso accelerato, siamo dei polli d'allevamento», in *La poesia e il resto*, intervista di Raffaello Baldini, «Panorama», xi, 259, 1 aprile 1971, pp. 70-75, ora in Eugenio Montale, SM (AMS), cit., p.1710.

[3] L'opera tarda usa la «disgregazione come opzione estrema, la sua provocatoria elezione a *medium* artistico trasferito su un piano superiore, concettuale non meno che formale, hanno un preciso bersaglio polemico: che è, appunto, l'apparenza, il fenomeno»; nell'opera tarda la componente meta-artistica, «autoriflessiva e autocritica [...] è un tratto caratterizzante, primario»: cfr. Luca Lenzini, *Stile tardo*, cit., pp. 23-24.

[4] Ivi, pp. 23, 82, 88. La lingua del testo tardo è qualificata da una «forte accentazione 'dialogica' nel senso teorizzato da Bachtin per il romanzo» (p. 82). Cfr. Michail Bachtin, *La parola nel romanzo*, in Id., *Estetica e romanzo*, Introduzione di Rossana Platone, Torino, Einaudi, 2001, pp. 67-174.

Metonymy; Combination; Rhizome/Surface; Against Interpretation/Misreading; Signifier; Scriptible (Writerly); Anti-narrative/Petite Histoire; Idiolect; Desire; Mutant; Polymorphous/Androgynous; Schizophrenia; Difference-Differance/Trace; The Holy Ghost; Irony; Indeterminancy; Immanence».[1] Molte di queste voci trovano un correlativo stilistico e concettuale nelle «armoniche»[2] di *Satura*. In particolare, nei testi scritti nel biennio 1968-1970 si nota un riflesso condensato della maggior parte dei termini elencati. Queste poesie sono contraddistinte da strofismo libero e forma aperta, intertestualità e citazionismo, pluralità stilistica, uso intenso della paratassi, equivoci semantici dovuti all'alta frequenza di figure retoriche come la paraetimologia, la paronomasia, l'ossimoro. Inoltre, l'argomentazione prevale sulla narrazione, è alta l'attenzione per i dettagli minimali della quotidianità e per il frammento, le gerarchie di valore sono appiattite su uno stesso piano focalizzato nell'immanenza che non può avere determinazioni certe e che ha una forma ossimorica e rizomatica.

Alla luce di tutto ciò, si nota che *Satura* riesce a rappresentare l'immaginario contemporaneo anche perché ne adotta in modo ironico i mezzi espressivi e fa propri gli strumenti di una poesia che fino al 1956 pareva estranea a Montale. Si riconosce l'influsso della poesia satirica italiana scritta tra gli anni Cinquanta e gli anni Sessanta e di certo Neocrepuscolarismo: l'antologia *Poesia satirica dell'Italia d'oggi* (1964),[3] le raccolte di Risi *Polso teso* (1956), *Pensieri elementari* (1961) e *Dentro la sostanza* (1965)[4] contengono molti elementi ripresi puntualmente da Montale.[5] In Risi, ad esempio, Montale riconosceva una «poesia che aspira alla tensione, alla semplificazione del mezzo espressivo e alla nuda sostanza di un sentimento che non è mai staccato dalla riflessione».[6] Ma l'ironia di Risi e la poesia satirica italiana degli anni Sessanta, benché siano determinanti come esempio stilistico, mantengono un assetto semantico tipico di una poetica che ancora non adotta i connotati strutturali della postmodernità. L'io costruisce una rappresentazione inclusiva del mondo contemporaneo, ma non aderisce alle sue logiche e si fa forte di un ethos individuale da cui muove la satira.[7] Al contrario, l'arte semantica di poeti come W. H. Auden, Robert Lowell

[1] Cfr. Ihab Hassan, T*oward a Concept of Postmodernism*, in Id., *The Postmodern Turn: essays in postmodern theory and culture*, Ohio State University Press, 1987, p. 6. Lo schema completo mostra una corrispondenza oppositiva tra due liste di parole: le prime definiscono il concetto di modernismo, le seconde quello di postmodernismo. Per il modernismo, i termini sono: «Romanticism/Symbolism; Form (conjunctive, closed); Purpose; Design; Hierarchy; Mastery/Logos; Art Object/Finished Work; Distance; Creation/Totalization; Synthesis; Presence; Centering; Genre/Boundary; Semantics; Paradigm; Hypotaxis; Metaphor; Selection; Root/Depth; Interpretation/Reading; Signified; Lisible (Readerly); Narrative/Grande Histoire; Master Code; Symptom; Type; Genital/Phallic; Paranoia; Origin/Cause; God the Father; Metaphysics; Determinancy; Transcendence».

[2] Eugenio Montale, *Il Montale di* Satura (intervista di Mario Miccinesi, 1971), cit., pp. 1702-1703.

[3] Cfr. *Poesia satirica dell'Italia d'oggi*, a cura di Cesare Vivaldi, Parma, Guanda, 1964.

[4] Cfr. Nelo Risi, *Polso teso*, Milano, Mondadori, 1956; *Pensieri elementari*, Milano, Mondadori, 1961; *Dentro la sostanza*, Milano, Mondadori, 1965.

[5] Cfr. Guido Mazzoni, *L'ultimo Montale e la poesia del Novecento*, cit., p. 90 e sgg. Si veda, inoltre, John Butcher, Satura I, Satura II *and the Satirical Verse*, in Id., *Poetry and Intertexuality. Eugenio Montale's Later Verse*, Perugia, Volumnia, 2007, pp. 109-133.

[6] Eugenio Montale, *L'enorme anonimato in cui tutti viviamo*, «Corriere della Sera», 6 febbraio 1966, ora in Id., SM (P), cit., p. 2770.

[7] «I testi di Risi e di *Poesia satirica dell'Italia d'oggi* hanno contribuito alla riscoperta di una *koinè* che, pur

o Elisabeth Bishop, ad esempio, mostra un'elaborazione in senso postmodernista della congiunzione tra suono e senso tipica del classicismo moderno.

Scrive T. S. Eliot: «penso sia giusto affermare che i pionieri della poesia del Novecento siano stati più chiaramente gli americani che non gli inglesi».[1] Riconosciuto questo primato di innovazione, si può dire che lo *status quo* della poesia americana tra gli anni Trenta e gli anni Sessanta è senza dubbio l'inclusività. La poesia inclusiva cui Montale faceva riferimento nel 1964[2] può essere descritta secondo due tipologie: 1) quella che per la rappresentazione inclusiva del mondo fa uso di una fisionomia semantica tipica del modernismo, ancora imperniata su un'idea sostanzialmente umanistica, tragica o satirica, della poesia, come avviene nella lirica di Sereni o di Zanzotto negli anni Sessanta o nel Neocrepuscolarismo di Risi e di Giudici; 2) quella che realizza una congiunzione tra suono e senso adattando principi di significazione a una struttura cognitiva che si era formata da un sentire in transito dal moderno al postmoderno, come avviene nella generazione americana tra gli anni Trenta e gli anni Sessanta. Le opere di questi autori possono avere esercitato una influenza su *Satura*, soprattutto sui testi scritti tra il 1968 e il 1970.

Anche gli *Xenia* mostrano legami con la scrittura anglosassone: l'ironia colloquiale, la ricostruzione di un'esperienza in forma lirica e al tempo stesso straniante, l'intimità di oggetti e interni descritti con cadenza prosastica, l'uso inclusivo di dettagli privati e di frammenti dialogici, sono segnali dello scioglimento del classicismo allegorico nel ritmo della quotidianità, così come avviene in certa poesia di T. S. Eliot, di Thomas Hardy e di Robert Lowell. In particolare, la lettura di *Cocktail party* di Eliot (1949)[3] e dei *Love poems* di Hardy (1963)[4] costituisce un retroterra decisamente plausibile per gli *Xenia*. Si notano filiazioni con il colloquialismo ironico del dramma in versi, con lo *sprung rhythm* eliotiano, con il tema del dialogo intimo e fantasmatico tra vivi e morti che, in Hardy, è svolto secondo una partecipazione emotiva immediata e sentimentale, mentre in Montale assume sfaccettature morali, psicologiche, filosofiche, fino a raggiungere una forma di «impersonalità» a tratti cerebrale.[5]

essendo "inclusiva", non riduceva la poesia a gioco, a "borborigmo", come facevano le avanguardie. Anche se nasce dopo la fine del lirismo tragico, la satira in versi conserva, secondo Montale, un'ispirazione umanistica»: cfr. Guido Mazzoni, *L'ultimo Montale e la poesia del Novecento*, cit., p. 112.

[1] Eugenio Montale, *La letteratura americana e la lingua americana* (1953), in Id., SM (P), cit., p. 1032.

[2] Cfr. Eugenio Montale, *Poesia inclusiva*, cit., pp. 2631-2633.

[3] Per il rapporto tra Eliot e gli *Xenia* si veda Laura Barile, *Gli occhiali di Mosca*, in Ead., *Adorate mie larve. Montale e la poesia anglosassone*, Bologna, Il Mulino, 1990, pp. 51-67. L'intervento di John Butcher, *The Importance of English and Northen American Poetry*, delinea in maniera sintetica il sistema di probabili influenze tra *Satura* e la poesia di Eliot, Hardy, Lowell, Williams: in Id., *Poetry and Intertextuality*, cit., pp. 44-54.

[4] Il riferimento è alla ristampa delle poesie d'amore di Hardy fatta nel 1963. Negli anni '50-'60, l'autore fu assunto dai poeti di *The Moviment* come il fautore della prima significativa svolta modernistica della poesia inglese: cfr. Thomas Hardy, *Love poems*, Macmillan, 1963.

[5] Cfr. Gabrielle Barfoot, *Eugenio Montale and Thomas Hardy*, «Italianistica», xix, 1, gennaio-aprile 1990, p. 142. Si veda anche F. R. Leavis, *L'impersonalità creativa di Montale*, «Nuova Antologia», 20 47, luglio 1971, pp. 324-330: «G. Sigh, nella prefazione all'edizione di Xenia che egli ha curato per New Direction and Black Sparrow (Los Angeles, 1970) e che contiene il testo italiano assieme alla traduzione inglese, fa un riferimento comparativo a *Veteris vestigia flammae* di Thomas Hardy, laddove il poeta inglese, mentre sente come un tutt'uno l'attuale privazione e la presenza immaginata, rievoca la donna amata che non vedrà mai più e di

Gli influssi di *Life studies* e di *For the Union Dead* di Lowell (1959 e 1964)[1] mi sembrano, invece, meno determinanti per gli *Xenia*[2] rispetto al valore che possono aver avuto per gli altri testi di *Satura*. È vero che i legami tra Lowell e Montale sono sanciti dal volume di traduzioni *Imitations* (1961),[3] in cui Lowell pubblicò dieci eleganti versioni dei testi montaliani, ma le raccolte dell'americano mettono in scena un colloquialismo prosastico che scavalca una capacità semantica di tipo modernista, ancora mantenuta negli *Xenia*, e ne raggiunge una di tipo postmodernista. Al contrario, in Hardy e in T. S. Eliot la testualità mantiene sempre la tradizionale centratura lirica: non c'è commistione di livelli stilistici, esiste un rapporto fra immanenza e trascendenza come spazi distinti con autonomie specifiche, la realtà è osservata secondo una gerarchia di valori, il tempo e la storia sono mantenuti come categorie significanti che possono trascendere la contingenza e a cui vengono relazionati i dettagli e i frammenti del quotidiano. Si confronti, ad esempio, *She to him* di Hardy e *Autumn 1961* di Lowell con lo *Xenion I, 14* e *Che mastice tiene insieme…*:

SHE, TO HIM

Perhaps, long hence, when I have passed away,
Some other's feature, accent, thought like mine,
Will carry you back to what I used to say,
And bring some memory of your love's decline.

Then you may pose awhile and think, «Poor jade!» 5
And yield a sigh to me – as ample due,
Not as the tittle of a debt unpaid
To one who could resign her all to you –

And thus reflecting, you will never see
conveyed,
Was no such fleeting phantom-thought to me,
But the Whole Life wherein my part was played;
And you amid its fitful masquerade

FALL 1961

Back and forth, back and forth
goes the tock, tock, tock
of the orange, bland, ambassadorial
face of the moon
on the grandfather clock. 5

All autumn, the chafe and jar
of nuclear war;
we have talked our extinction to death.

I swim like a minnow
10 behind my studio window.
Our end drifts nearer,
the moon lifts,
radiant with terror.
The state

cui sente la terribile mancanza […]. Il paragone tra Montale e Hardy è pertinente: una semplicità diretta nel modo di esprimere i propri sentimenti personali certamente lega i due poeti […]. "Semplicità", come tutte le parole importanti, ha una gamma di valori: Montale è immensamente più sottile, più flessibile e più vario di Hardy» (p. 326). Si veda, inoltre, G. Sigh, *Wit, Irony and Satire in Montale's poetry*, «Italianistica», 3, settembre-dicembre 1975, p. 518 e sgg. I testi di Hardy si leggono nell'edizione italiana: Thomas Hardy, *Poesie d'amore*, a cura di G. Sigh, Firenze, Passigli, 2006.

[1] Cfr. Robert Lowell, *Poesie* (1940-1970), a cura di Rolando Anzilotti, Parma, Guanda, 2001.

[2] Cfr. Laura Barile, *Troppo dolce sulla china*, in Id., *Adorate mie larve*, cit., p. 69 e sgg.

[3] Robert Lowell, *Imitations*, New York, The Noonday Press, 1961. Montale cita Lowell solo una volta e in maniera indiretta. Attento agli sviluppi della poesia americana, che nella prima metà degli anni Cinquanta fu raccolta da Carlo Izzo in un'antologia (*Poesia americana e negra*, Parma, Guanda, 1953), scrive una recensione all'edizione italiana dell'opera di Theodore Roethke e menziona il «parallelo» Roethke-Lowell delineato da Cambon, in base al quale Roethke «è un poeta effusivo… la sua poesia gravita sul mondo della natura e dell'infanzia». Se ne deduce che l'idea di Lowell che Montale poteva aver elaborato, era quella di un autore radicato nell'oggettualità, nel dettaglio del presente e in costante *quête* attraverso la contingenza contemporanea: cfr. Eugenio Montale, *Il poeta americano Theodore Roedthke* (recensione a Theodore Roedthke, *Sequenza nordamericana e altre poesie*, a cura di Agostino Lombardo, traduzione e note di Mariolina Meliadò, Milano, Mondadori, 1966), «Corriere della Sera», 3 giugno 1966, ora in Id., SM (P), cit., p. 2801. Si veda, inoltre, Glauco Cambon, *Lotta con Proteo*, Milano, Bompiani, 1963.

A Thought – as I in your life seem to be!

is a diver under a glass bell.

A father's no shield
for his child.
We are like a lot of wild
spiders crying together,
but without tears.

Nature holds up a mirror.
It's easy to tick
off the minutes,
but the clockhands stick.

Back and forth!
Back and forth, back and forth –
my one point of rest
is the orange and black
oriole's swinging nest!

LEI A LUI

Forse, fra molto tempo, quando me ne sarò
andata,
i lineamenti, l'accento o il pensiero di
qualcun'altra simili ai miei
ti ricorderanno ciò che solevo dire
e come il tuo amore andò spegnendosi.

Forse ti fermerai a riflettere, «Povera donna!»
e trarrai un sospiro – come un ampio tributo,
non già come una piccola parte di un debito non
[pagato
verso chi poté sacrificare il suo tutto a te –

e così riflettendo non vedrai mai
che il tuo magro pensiero, espresso in due piccole
[parole,
non era per me un pensiero fantastico e fuggevole,
ma Tutta Una Vita in cui ebbi la mia parte;
e tu in mezzo alla sua maschera irrequieta
un Pensiero – come io sembro nella tua vita![1]

AUTUNNO 1961

Avanti e indietro, avanti e indietro,
va il tac, tac, tac
della rancia, soave, diplomatica
faccia della luna
nell'orologio a pendolo.

Tutto l'autunno, la stizza e lo stridìo
della guerra nucleare;
s'è parlato della nostra fine sino a morirne.
Nuoto come un pesciolino
dietro la vetrata del mio studio.

La nostra fine vien più vicina,
la luna si leva
raggiante di terrore.
Lo stato
è un palombaro sotto una campana
[di vetro.

Non è scudo un padre
per il suo bimbo.
Siamo come un mucchio di ragni
furibondi che piangono insieme,
ma senza lacrime.

La natura ci rispecchia.
Una rondine fa primavera.
È facile scontare
i minuti,
ma le lancette sono fisse.

Avanti e indietro!
Avanti e indietro, avanti e indietro -
Il mio punto di posa

[1] Thomas Hardy, *Poesie d'amore*, cit., pp. 38-39.

è il nido oscillante
del rigogolo arancio e nero![1] 30

XENION I, 14

Dicono che la mia
sia una poesia d'inappartenenza.
Ma se era tua era di qualcuno:
di te che non sei più forma, ma essenza.
Dicono che la poesia al suo culmine 5
magnifica il Tutto in fuga,
negano che la testuggine
sia più veloce del fulmine.
Tu sola sapevi che il moto
non è diverso dalla stasi, 10
che il vuoto è il pieno e il sereno
è la più diffusa delle nubi.
Così meglio intendo il tuo lungo viaggio
imprigionata tra le bende e i gessi.
Eppure non mi dà riposo 15
sapere che in uno e in due noi siamo
[una sola cosa.

CHE MASTICE TIENE INSIEME…

Che mastice tiene insieme
questi quattro sassi.

Penso agli angeli
sparsi qua e là
inosservati 5
non pennuti, non formati
neppure occhiuti
anzi ignari
della loro parvenza
e della nostra 10
anche se sono
un contrappeso più forte
del punto di Archimede
e nessuno li vede
è perché occorrono altri occhi 15
che non ho
e non desidero.

La verità è sulla terra
e questa non può saperla
non può volerla 20
a patto di distruggersi.

Così bisogna fingere
che qualcosa sia qui
tra i piedi tra le mani
non atto né passato 25
né futuro
e meno ancora un muro
da varcare

bisogna fingere
che movimento e stasi 30
abbiano il senso
del nonsenso
per comprendere
che il punto fermo è un tutto
nientificato. 35

Hardy scrive tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento. Ma, nel 1954, quando J. D. Scott raggruppò i nuovi poeti realistici in *The Movement*, era letto come un esempio di poesia viva. Poteva apparire così anche a Montale che, nel 1951, recensiva l'antologia *Poesia inglese contemporanea da Hardy agli Apocalittici*, curata da Carlo Izzo, e che aveva presente *The Zephyr Book of English Verse* (1945),[2]

[1] Robert Lowell, *Poesie*, cit., pp. 194-195.
[2] Cfr. *The Zephyr Book of English Verse. An Anthology*, a cura di Margaret e Donald Bottrall, Stoccolma-Londra, 1945. Cfr. Aldo Rossi, *Il punto su Montale dopo il quarto libro*, Satura, «L'Approdo letterario», 53, 1971,

in cui Margaret e Donald Bottrall avevano raccolto esempi di poesia ironica e satirica che, insieme ad Hardy, possono aver influenzato l'approdo alla dizione di *Satura*.

She to him è uno dei componimenti dei *Love poems* a cui possiamo far riferimento per una lettura comparativa con lo *Xenion I, 14*. Nel testo di Hardy il tono è prosastico, la misura del verso è estesa e il monologo narrativo dà forma a una testualità compatta, centrata sulla prospettiva memoriale. Lo *Xenion I, 14* si sviluppa con una struttura affine. Montale concentra il testo in un unico movimento di ricordo-riflessione, benché assuma movenze più distaccate e cerebrali, meno drammatiche. I nodi argomentativi del monologo femminile di Hardy («Perhaps, long hence… / Then you may… / And thus reflecting…/ And you amid…») vengono traslati da Montale in un'alternanza tra incipit referenziali («Dicono… / Dicono…») e sequenze riflessive a sfondo teorico, apodittico; la colloquialità è risolta in un'accezione retorica che si scioglie solo nella punta nostalgica finale. A parte queste differenze, l'arte semantica delle poesie è la stessa: la centratura sul punto di vista memoriale permette al testo di crescere secondo un'unica direzione di suggestioni, giocate su un'ipotassi moderata; il livello stilistico è uniforme; le entità esterne alla voce dell'io - il frammento dialogico in *She to him* (v. 5) e la citazione del paradosso di Zenone nello *Xenion* (vv. 7-8) - sono contenute entro i limiti della prospettiva memoriale. È salda la fiducia nelle immagini e nei significati, non vi sono sfaldature espressive. L'ascolto fluisce senza stoccate, secondo il *continuum* narrativo dei versi.

She to him e lo *Xenion I, 14* nascono come sequenze rappresentative di stati memoriali e riflessivi uniformi. *Autumn 1961*, invece, è un testo che coglie le cose e le impressioni nel loro divenire multiforme. Procede per associazioni («the grandfather clock», «moon», «nuclear war», «winnow», «a diver under a glass bell», «spiders crying», «oriole's swinging nest») e paratassi: le connessioni, mimate dalle onomatopee in apertura e in chiusura («Back and forth, back and forth / goes the tock, tock, tock»), generano un'interrogazione attraverso una forma rizomatica, dove più motivi si concentrano simultaneamente. La misura dei versi è breve e le strofe contribuiscono ad alimentare il processo associativo che dà forma alla rappresentazione allegorica del sistema dell'informazione, fondato su veloci sequenze di dati, e della struttura ossimorica dell'immaginario postmoderno. *Che mastice tiene insieme…* (1969) ha un'impostazione semantica simile, con le strofe aperte, di diversa misura, e i versi brevi collegati da paratassi. La *pointe* allegorica iniziale è sviluppata in un argomentare che fa riemergere la classica angiologia di Montale (vv. 3-17), rivisitata con somiglianze a quella rilkiana e priva del valore salvifico ed epifanico che aveva

pp. 7 e sgg. Il saggio rimanda alla *Variazione* del 20 aprile 1946, in cui Montale spiega la difficoltà della poesia italiana ad avvicinarsi alla satira, «mancanza lamentata per esempio dal Praz (cfr. «Tempo», 20 marzo 1946) il quale sulla scorta dello *Zephyr Book* di Margaret a Ronald Bottrall ci addita numerosi esempi di moderna poesia satirica inglese. […] Se i nostri giovani poeti conoscessero le composizioni satiriche raccolte dal Bottrall, temo dubiterebbero forte che esse siano autentica poesia. Bisogna poi ricordare che la recente lingua poetica italiana si presta assai meno di quella inglese a "raccontare in versi" e che il nostro mondo sociale borghese è meno articolato, meno ricco di appigli e di pretesti del mondo anglosassone»: cfr. Eugenio Montale, SM (AMS), cit., pp. 195-196.

nelle *Occasioni* (così come in *Divinità in incognito* o nell'*Angelo nero*).[1] Si fa riferimento, poi, «al punto di Archimede», così come nello *Xenion 1, 14* era chiamato in causa il paradosso di Zenone, ed è ripreso il concetto fondante lo *Xenion*: l'equivalenza tra moto e stasi, ossia il riconoscimento che le leggi scientifiche, le ideologie e le fedi sono solo un «mastice» illusorio per dare senso e ordine a un'esistenza che, secondo la prospettiva nichilistica di Montale, non possiede logiche intrinseche e si sviluppa casualmente.

Che mastice tiene insieme... e lo *Xenion* presentano differenze strutturali profonde, nonostante le affinità tematiche. In *Che mastice*... la trama narrativa dello *Xenion* si trasforma in un argomentare dove si perde ogni prospettiva di visione lirica uniforme. Montale aggrega immagini disparate, come avviene in *Autumn 1961*, e intesse una trama raziocinante a sfondo satirico, dando un corpo intellettualistico alle impressioni che in Lowell restano bilanciate sul filo dei sensi. La prospettiva ironica e giudicante di *Che mastice*... riflette un immaginario che sorge su principi di sintesi, simultaneità, rapidità, permeabilità, transitorietà. La semantica del testo, come quella di *Autumn 1961*, si articola in serie di *flash*, che indicano l'abbandono di un principio fàtico organico: ci sono dati che appaiono difficili da coniugare, eppure vengono accostati. Chi scrive resta invischiato in una materia plurivalente, senza riuscire a far emergere un principio che possa trascenderla, se non con l'ironia.

*

L'ironia è usata come una lente che osserva il reale da un punto di vista esterno al testo e pone un diagramma tra lo *spazio del pensiero*, che definisce i concetti, e lo *spazio della parola*, che definisce le immagini e la trama fono-sintattica. Tra questi due spazi non esiste più coincidenza. La scissione tra spazio del pensiero e spazio della parola implica uno stato testuale frammentato: da un lato ci sono le immagini rappresentate dalla *parola* e, dall'altro lato, c'è il messaggio definito dal *pensiero*. Le immagini sembrano private di un valore comunicativo immediato, concentrato invece nel filo raziocinante che le collega in sequenze di associazioni. La poesia non è più un luogo di ascolto, ma di interpretazione, di indagine, di scandaglio. La corrispondenza tra il «suono», riflesso nello spazio della parola, e il «senso», riflesso nello spazio del pensiero, non si attua più come una fusione, ma come una correlazione tra due campi distinti che interagiscono. La parola si conforma alla realtà ossimorica e plurivalente della postmodernità; il pensiero si manifesta con una comunicazione ironica e straniante. Ecco, allora, che il testo si dispone in modo eccentrico, si impregna di figure retoriche e di legami tra referenti incongruenti, livella su uno stesso piano i nomi comuni e i nomi astratti, lascia fluire il ritmo cangevole in versi liberi e in strofe aperte, disintegra i *topoi*, prova a riprodurre il mondo dei mass media e delle scienze.

Credo che la poetica metafisica, e semantica, adattata all'immaginario postmoderno, sia caratterizzata da questa dualità rappresentativa tra spazio del pensiero e

[1] Cfr. Angelo Marchese, *Amico dell'invisibile*, cit., p. 121 e sgg.

spazio della parola. In Montale si realizza attraverso lo straniamento ironico, fatto soprattutto di citazioni, e la forma teatralizzante. Nella poesia angloamericana, invece, è un carattere intrinseco alla formazione dello spirito poetico contemporaneo, che rielabora le ascendenze liriche classiche in una dimensione in cui «originalità» e «autenticità» assumono un peso specifico nuovo:

> Originality no longer means a slight modification in the stile of one's immediate predecessors; it means a capacity to find in any work of any date or place a clue to finding one's authentic voice.[1]

Secondo W. H. Auden, l'«autenticità» permette al *pensiero* di veicolare la comunicazione con un uso consapevole e critico della materia che la *parola* esprime. Autenticità è originalità nella misura in cui l'artista sa riconoscere che può rappresentare il presente solo con una forma in cui «suono» e «significato» trovano una congiunzione ironica e connotativa: attraverso il pensiero, il poeta deve uscire – ironicamente - dall'estetica della parola e costruire – connotativamente – un significato che trascenda le apparenze ossimoriche della realtà e aiuti «gli uomini a conoscere meglio se stessi».[2] Nella modernità l'artista può trovare una giustificazione espressiva in quella forma culturale che Auden, con riferimento ai *Greci e l'Irrazionale* di E. R. Dodds,[3] definisce «shame-culture», mentre nella postmodernità può far riferimento solo al modello della «guilt-culture»:

> Auden distinse [...] tra due modelli di cultura: «shame-culture» e «guilt-culture». All'interno della prima l'uomo sarebbe «identical with what he does and suffer. The happy man is the fortunate man, and fortune is objectively recognizable». Mentre la «guilt-culture» distinguerebbe tra «what a man is to other man, the self he manifests in his body, his actions, his words, and what he is to himself, a unique ego which is unchanged by anything he does or suffers». Nella «shame-culture» il giudizio del singolo verrebbe quindi a coincidere con il giudizio degli altri, mentre nella «guilt-culture» il soggetto critica se stesso, *ego* e *self* non coincidono, e nessun altro, all'infuori del soggetto stesso, sa se quanto egli afferisce sia vero o falso.[4]

La poesia di Auden e della generazione americana di Robert Lowell, Elisabeth Bishop, William Carlos Williams e Marianne Moore, è elaborata in base a un senso di soggettività e di volontà espressiva che si è formato secondo la «guilt-culture», a differenza di T. S. Eliot, ancora radicato sostanzialmente nella «shame-culture» e nell'ethos della modernità. Credo che Montale, con *Satura I* e *II*, sia forse il primo autore che introduce, nel panorama italiano, la prospettiva di scissione tra *ego* e *self*, tra spazio del pensiero e spazio della parola. Comprende, infatti, che la lirica può raccontare autenticamente l'esperienza del vivere contemporaneo solo tramite una testualità connotativa e una ricognizione ironica, con cui distanzia il pensiero dal

[1] W. H. Auden, *The Dyer's hand*, London, Faber & Faber, 1963[1]; 1987, p. 61.

[2] Id., *I mondi fittizi dell'arte*, in Id., *L'ipotesi di Malin*, cit., p. 78.

[3] Cfr. Eric R. Dodds, *I Greci e l'Irrazionale*, trad. it. di Virginia Vacca De Bosis, Firenze, La Nuova Italia, 1997.

[4] Franco Buffoni, *Cultura-«vergogna» e cultura-«colpa»*, in Id., *L'ipotesi di Malin*, cit., p. 139. Cfr. W. H. Auden, *Dingley Dell & the Fleet*, in Id., *Selected Essays*, London, Faber & Faber, 1964, p. 171 e sgg.

magma della realtà e gli permette di dar forma a un messaggio che affianchi l'individuo nella ricerca esistenziale. Al contrario, autori come Sereni, Zanzotto, Risi o Giudici, e anche gli esponenti della Neovanguardia, benché realizzino una poesia inclusiva che può riflettere a livello formale le caratteristiche della «guilt-culture», non ne fanno propria fino in fondo l'impostazione lirica di sostanza, l'acquisizione compiuta della frattura tra *ego* e *self*.

Lo stile tardo di *Satura*, però, mette in scena un'acquisizione concettuale che la poesia di Auden o di Lowell esprime con una testualità decisamente meno cerebrale. In Montale, infatti, l'ironia e la connotazione assumono l'aspetto di un marcato straniamento del soggetto e di un piglio satirico articolati in una «forma-frammento *al di là* della compiutezza»,[1] il cui collante è dato dalla cadenza argomentativo-raziocinante e dalla tonalità in sordina che livella le «armoniche» e rende «inutili gli alti e i bassi della lirica tradizionalmente *alta*».[2] In *Another time* di Auden (1940)[3] leggiamo, invece, testi che aprono uno spiraglio di conoscenza sulla vita contemporanea con movimenti meno taglienti rispetto alle satiriche sequenze di frammenti, stranianti e sincopate, di *Satura*:

II

Law, say the gardeners, is the sun,
Law is the one
All gardeners obey
To-morrow, yesterday, to-day.
[…]
Law, say the judge as he looks down
[his nose,
Speaking clearly and most severely,
Law is as I've told you before, 15
Law is as you know I suppose,
Law is but let me explain it once more,
Law is The Law.
[…]
Law is We,
And always the soft idiot softly Me.

If we, dear, know we know no more 35
Than they about the Law,
If I no more than you
Know what we should and should not do
Except that all agree
Gladly or miserably 40
That the Law is
And the all know this,
If therefore thinking is absurd
To identify Law with some other word,
Unlike so many men 45
I cannot say Law is again,

II

La Legge, dicono i giardinieri, è il sole,
la Legge è quella
cui tutti i giardinieri obbediscono
domain, ieri, oggi.
[…]
La Legge, dice il giudice guardando
[dall'alto,
con voce chiara e quanto mai severa,
la Legge è come vi ho già detto prima, 15
la Legge è come sapete, suppongo,
la Legge è, ma lasciate che ve lo spieghi ancora,
la Legge è La Legge.
[…]
La Legge siamo Noi,
e sempre il buon idiota alla buona: Sono Io.

Se noi sappiamo, caro, di non sapere più 35
di loro sulla Legge,
se io non più di te
so quell che occorre e non occorre fare
ma tutti son d'accordo
contenti o insoddisfatti 40
che la Legge è
e questo tutti sanno;
se perciò pensando che sia assurdo
la Legge con un altro nome definire,
diversamente da parecchia gente 45
non so se ancora sia la Legge,

[1] Luca Lenzini, *Stile tardo*, cit., pp. 23.
[2] Eugenio Montale, *Il Montale di* Satura (intervista di Mario Miccinesi, 1971), cit., pp. 1702-1703.
[3] Cfr. W. H. Auden, *Un altro tempo*, a cura di Nicola Gardini, Milano, Adelphi, 1987[1]; 2004.

No more than they can we suppress
The universal wish to guess
Or slip out of our own position
50 Into an unconcerned condition.
[…]

non più di loro noi possiamo soffocare
il desiderio universale di congetturare
o di evadere dalla nostra posizione
50 in un'indifferente condizione.[1]
[…]

Questa poesia è un esempio di lirica che riproduce un'informazione rizomatica con uno stile ricco di anafore, verbi apodittici al presente, rime baciate e assonanze frequenti (si noti, ad esempio, la caratteristica combinazione nei versi 3-4: «All gardeners obey / To-morrow, yesterday, to-day») che danno un ritmo musicale al tono prosastico, sviluppato in strofe aperte dalla misura variabile. In *Satura*, testi come *La storia*, *La poesia, Realismo non magico, Piove*, *Un mese tra i bambini*, *Le parole*, *Divinità in incognito* o *L'angelo nero*, presentano una forma stilistica simile. Ma che cosa differenzia le poesie di *Satura* da quella di Auden? Anzitutto si nota che i versi di Montale hanno mediamente una misura più breve, conforme alla poesia satirica italiana scritta tra gli anni Cinquanta e Sessanta: l'ironia ha una marca più stringente e fulminea, che assume certe movenze beckettiane, da *calembour*, come negli *Pseudo-Chamfort* o nelle *filastroccate*.[2] Inoltre, Montale costruisce l'argomentazione con sequenze progressive sincopate: i periodi, apodittici come in Auden, non hanno un fluire unitario, sono frammenti costruiti con intrichi di figure retoriche (ad esempio, le paraetimologie e gli omoteleuti nei versi 28-29 di *Divinità in incognito*: «il fondatore non fonda perché nessuno / l'ha mai fondato o fonduto») e con un impasto di citazioni e autocitazioni. I testi di Auden sono quadri in sé definiti, quelli di Montale si aprono a un gioco di riferimenti che chiamano in causa il lettore come interprete critico.[3] Per cogliere il messaggio di *Satura*, il lettore deve esercitare meccanismi di confronto e di analisi propri di una lettura di un testo in prosa, e ricomporre il gioco straniante di figure retoriche e di sentenze apodittiche che includono le citazioni. *Satura* richiede un'attenzione soprattutto intellettuale, mentre in Auden c'è un equilibrio tra la prospettiva intellettuale e quella emotiva. Lo spazio del pensiero montaliano è dato da una prospettica critico-giudicante che si estranea dallo spazio della parola, dal racconto diretto del testo. In Auden, invece, la separazione tra spazio del pensiero e della parola è sempre interna al testo, perchè vi è una sintesi tra il coinvolgimento emotivo e l'attenzione intellettuale. Le quartine di *Un altro tempo* (*xxx*), ad esempio, evocano questa sintesi:

[1] Ivi, pp. 18-21.

[2] Cfr. Samuel Beckett, *Le poesie*, a cura di Gabriele Frasca, Torino, Einaudi, 1999, pp. 133-141 e 142-216.

[3] Tra gli studi sul citazionismo di *Satura* ricordo: Mario Martelli, *L'autocitazione nel secondo Montale*, in *La poesia di Eugenio Montale*, Atti del convegno internazionale, Milano 12-14 settembre – Genova 15 settembre 1982, Milano, Librex, 1983, pp. 201-217; Maria Antonietta Grignani, *Per una conclusione provvisoria*, In Id., *Prologhi ed epiloghi*, Longo, Ravenna, 1987, p. 170 e sgg.; Roberto Orlando, *«O maledette reminiscenze!». Per una tipologia della 'citazione distintiva' nell'ultimo Montale*, in *Montale e il canone poetico del Novecento*, cit., pp. 95-120; Francesco De Rosa, *Scansioni dell'ultimo Montale*, in *Montale e il canone poetico del Novecento*, cit., pp. 47-73; Pierluigi Pellini, *L'ultimo Montale: donne miracoli treni telefoni sciopero generale*, in Id., *Le toppe della poesia*, Roma, Vecchiarelli, 2004, pp. 13-49; Antonio Zollino, *Il riferimento dannunziano da* Satura *a* Altri versi, in Id., *I paradisi ambigui. Saggi su musica e tradizione nell'opera di Montale*, Livorno, Edizioni Il Foglio, 2008, p. 183 e sgg.

XXX. ANOTHER TIME

For us like any other fugitive,
Like the numberless flowers that cannot number
And all the beasts that need not remember,
It is to-day in which we live.

So many try to say Not Now, 5
So many have forgotten how
To say I Am, and would be
Lost if they could in history.
[…]

XXX. UN ALTRO TEMPO

Per noi come per gli altri esiliati,
come per gli incontabili fiori che non sanno
[contare
e tutti chi animali che non devono ricordare,
è oggi che viviamo.

Tanti provano a dire Non Ora, 5
tanti hanno dimenticato come
si dice Io Sono, e si sarebbero
persi, se avessero potuto, nella storia.
[…][1]

Il parallelismo tra «fugitive», «flowers» e «beasts», che si amplia nelle astrazioni metafisiche dei versi successivi (giocate soprattutto sui sintagmi inizianti per maiuscola, «Not Now» e «I Am», e la parola «storia»), reca l'impronta di una partecipazione autentica e attiva dell'io al momento presente. In Montale, invece, è netto il distanziamento tra le esperienze e chi le racconta: le esperienze, realmente vissute in prospettiva memoriale forse solo negli *Xenia*, diventano fatti; il verso diviene una forma di espressione quasi saggistica che parla dei fatti con taglio critico.

Anche la citazione è usata in modo diverso da Montale rispetto a Auden. In Auden le citazioni non hanno l'aspetto di tessere ironiche inserite in una composizione di *flash* frammentari e sconnessi, come avviene nella maggior parte dei testi di *Satura*. Si legga *September 1, 1939*, che unisce un'esperienza individuale a contenuti che da questa si espandono in modo eccentrico:

IV. SEPTEMBER 1, 1939

I sit in one of the dives
On Fifty-Second Street
Uncertain and afraid
[…]
Accurate scholarship can
Unearth the whole offence
From Luther until now
That has driven a culture mad, 15
Find what occurred at Linz,
What huge imago made
A psychopathic god:
I and the public know
What all schoolchildren learn, 20
Those to whom evil is done
Do evil in return.

Exiled Thucydides knew
All that a speech can say
About Democracy, 25
[…]

IV. 1° SETTEMBRE 1939

Siedo in una delle bettole
della Cinquantaduesima strada
incerto e spaventato
[…]
Le ricerche degli esperti possono
riesumare intera l'offesa
che da Lutero ad oggi
ha fatto impazzire una cultura, 15
scoprire quello che successe a Linz,
quale immense illusione ha creato
un dio psicopatico.
io e il pubblico sappiamo
quel che i bambini imparano a scuola, 20
coloro a cui male è fatto,
Male faranno in cambio.

L'esule Tucidide sapeva
tutto quello che può dire un discorso
sulla Democrazia, 25
[…]

[1] Cfr. Ivi, pp. 100-101.

Into this natural air
35 Where blind skyscrapers use
Their full height to proclaim
The strength of Collective Man,
Each language pours its vain
Competitive excurse:
40 But who can live for long
In an euphoric dream;
Out of the mirror they stare,
Imperialism's face
And the international wrong.
[…]

In quest'aria neutrale
35 dove ciechi grattacieli usano
tutta la loro altezza a proclamare
la forza dell'Uomo Collettivo,
ogni lingua versa a gara
la sua scusa vana:
40 ma chi può vivere a lungo
in un sogno euforico;
essi guardano fuori dallo specchio,
la faccia dell'imperialismo
e il torto internazionale.
[…][1]

La scena si apre con una inquadratura fotografica simile a quelle che troviamo in molti quadri di Hopper: l'io è l'*everyman* parte e vittima della metropoli. Dall'angolo urbano di vita ordinaria (che proietta, in un contesto postmoderno, la fisionomia urbana dell'individuo descritta nei *Fleurs du mal*) il pensiero si espande nell'«aria neutrale», in uno spazio vasto che abbraccia idealmente l'intero mondo occidentale, i suoi riti, le sue formule: Lutero, Tucidide, il «dio psicopatico» di una religione che è anche Stato, una Politica che è anche Storia, un Tempo che è anche Religione, Stato, Politica, Storia e che si scioglie in modo ossimorico nell'euforia metropolitana, dove «l'Uomo Collettivo» o uomo-massa non riesce più a distinguere il falso dal vero guardando «fuori dallo specchio». Sono gli stessi motivi di cui parla Montale in prose come *Odradek* (1959), *Sul filo della corrente* (1963), *Il grande rifiuto* (1965), *La fonduta psichica* (1963)[2], poi estesi alle poesie scritte tra il 1968 e il 1970. Si legga *Botta e risposta II, 2* (1968):

Diafana come un velo la foglia secca
che il formicone spinge sull'ammattonato
ospita viaggiatori che salgono e scendono in fretta.
Sto curvo su slabbrature e crepe del terreno
5 entomologo-ecologo di me stesso.
[…]
10 Vivevo allora in cerca di fandonie
da vendere. In quel caso un musicologo
ottuagenario sordo, famoso, ignoto a me
e agli indigeni, quasi irreperibile.
Lo stanai, tornai pieno di notizie,
15 sperai di essere accolto come un asso
della speleologia.
E ora tutto è cambiato, un formicaio
vale l'altro ma questo mi attira di più.
Un tempo, tu lo sai, dissi alla donna miope

[1] Cfr. Ivi, pp. 186-189.

[2] Cfr. Eugenio Montale, *Odradek* (recensione a Elémire Zolla, *Eclissi dell'intellettuale*, Milano, Bompiani, 1959), « Corriere della Sera», 7 agosto 1959, ora in Id., SM (AMS), cit., pp. 122-127; Id., *Sul filo della corrente*, «Corriere della Sera», 19 febbraio 1953, ora in Id., SM (AMS), cit., pp. 275-279; Id., *Il grande rifiuto*, «Corriere della Sera», 17 gennaio 1965, ora in Id., SM (AMS), cit., pp. 94-96; Id., *La fonduta psichica*, «Corriere della Sera», 24 marzo 1963, ora in Id., SM (AMS), cit., pp. 329-330.

che portava il mio nome e ancora lo porta dov'è: 20
noi siamo due prove,
due bozze scorrette che il Proto
non degnò d'uno sguardo…
[…]
… Diceva
che ognuno tenta a suo modo
di passare oltre: oltre che?
Ricordavo Porfirio: le anime dei saggi 30
possono sopravvivere. Quei pochi
[…]
Non per tutti, Porfirio, ma per i dàtteri
di mare che noi siamo, incapsulati
in uno scoglio. Ora neppure attendo
che mi liberi un colpo di martello. 45

……..

Se potessi vedermi tu diresti
che nulla è di roccioso in questo butterato
sabbiume di policromi
estivanti e io in mezzo, più arlecchino
degli altri… 50
[…][1]

Botta e risposta II, 2 è un componimento esteso, con versi lunghi narrativi e una tonalità prosastica e argomentativa vicina a quella di *1 September, 1939*. Simile è la scena d'apertura. Come in Auden, l'io si trova in un ambiente preciso, che è località della Versilia da cui le sue fantasie si spostano verso Ascona, suggestionate dalla lettera immaginaria che costituisce la prima sequenza del testo (*II, 1*). Il mito elitario e mitteleuropeo di intellettuali che si occupano «di cose tanto inutili da essere sublimi»[2] e che scelgono questa Capri nordica come *habitat* d'elezione, appare un sogno perduto. Gli uomini sembrano formiche, si confondono e si ammassano nel «butterato / sabbiume di policromi / estivanti». L'io che li osserva vive il medesimo sentimento di inquietudine che affligge il protagonista di *1 September, 1939* seduto in una bettola della metropoli. Interviene, però, un processo di straniamento che fa slittare lo spazio del pensiero al di fuori del flusso narrativo. L'io di Auden esprime in modo diretto la propria angoscia («uncertain and afraid»), mentre quello di Montale usa una maschera ironica corroborata dall'impiego di una terminologia scientifica e specialistica: è «entomologo-ecologo», studioso di insetti e dell'ecosfera, osservatore degli uomini-formica e dello spazio in cui brulica la vita, inquieto per una condizione che rende anch'egli uomo-formica, incapace di eludere la massificazione, pur essendone consapevole («entomologo-ecologo di me stesso»). Il riferimento alle scienze naturali dà luogo alla prima diffrazione ironica: viene ripreso nel successivo

[1] Cfr. Id., *Satura*, a cura di Riccardo Castellana, pp. 160-164.
[2] Id., *Trent'anni per smascherare i 2500 pezzi falsi di Haydn*, «Corriere della Sera», 26 marzo 1957, ora in Id., SM (AMS), cit., p. 1053-1057 (cfr. Ivi, *Satura*, cit., p. 161).

riferimento alla «speleologia» e trasferito alle considerazioni finali, secondo cui né scienza né fedi possono vincere, con formule spirituali o numeriche, la casualità che domina la vita. Il ricordo dei «dàtteri / di mare […] incapsulati / in uno scoglio» (presente in Montale fin da *Mediterraneo*), il rinvio alla «donna miope» (la Mosca degli *Xenia*: si veda la presentazione di Mosca in *Xenion I, 1*) e la citazione di Porfirio, diventano mezzi di un'espressione teatralizzante, quella di un «arlecchino» scettico che si estranea dall'*hic et nunc* del racconto e accavalla frammenti di flash memoriali e speculazioni argomentative. Se l'io di Auden è interno alla situazione del testo, quello di Montale ricompone a posteriori un puzzle di elementi svariati, come se osservasse la situazione del testo attraverso una lente. A questo contribuiscono non solo le citazioni e le figure retoriche, ma anche l'uso dei linguaggi settoriali delle scienze o gli inserti di lingue straniere (si veda, a proposito, anche *Déconfiture non vuol dire che la crème caramel…*, *Auf Wiedersehen*, *Due prose veneziane II*).

Si possono, dunque, individuare collegamenti di natura tematica e formale tra la poesia di Auden e *Satura*. Ma la capacità di comprendere le logiche della contemporaneità e di trasporle in un'espressione che rifletta la «guilt-culture» è per Montale un'acquisizione fortemente teorica: nelle prose si esplica in modo esteso; in poesia limita, attraverso lo straniamento ironico e il citazionismo, l'adesione emotiva alle circostanze narrate dal testo. Ad ogni modo, il rapporto tra Montale e la poesia di Auden pare significativo nell'evoluzione della poetica metafisica dei primi libri montaliani verso una forma inclusiva che rappresenti le logiche della contemporaneità. Scrive Montale:

È dunque legittimo che […] si torni a credere che è poesia ogni composizione in versi (o quasi versi) che esprima qualcosa di intellegibile e sia condotta a regola d'arte. // In tale senso è poeta, e poeta sommamente interessante, W. H. Auden […] in genere Auden non è aggrovigliato, contorto; il suo «giornalismo in versi» (è l'accusa che gli fanno i suoi concorrenti) si dimostra una facilità per nulla facile, un vero dono di *impromptu* musicale. // […] Niente poesia pura, s'è detto; ma una poesia che sa essere anche gnomica, satirica, discorsiva, eloquente, e assai spesso, perché non dirlo?, prosastica. […] Si poteva ammirare Yeats (come si potè, in parte, ammirare Dannunzio) senza credere nulla di quanto egli ci raccontava. Non direi che l'impresa sia altrettanto facile con Auden e con i recenti poeti dell'angoscia 1930. In essi difetta quel *côté bête* che salva Yeats e ne fa un puro poeta […]. // La questione che pongo qui non riguarda solo Auden ma tutti i poeti d'oggi che sembrano decisi a farla finita con la cosiddetta poesia pura. Essi pensano che la poesia debba essere essenzialmente un discorso, e discorrono, infatti, con eleganza, con facilità, passando dal sacro al profano, dall'utile al dilettevole, impuri poeti ma veri rappresentanti di un mondo che cerca affannosamente se stesso. E magari restasse in essi una eco di quell'affanno! Più spesso il loro virtuosismo chiede di strappare l'applauso come l'ultima piroetta della ballerina sospesa sulla punta di un piede solo. // […] Ma i quasi sonetti di *The Quest* e di *In Time of War*, diverse parti dell'oratorio *For the Time Being* e alcuni dei *Poems* […] ci assicurano già che l'angoscia di W. H. Auden non è un ingrediente *up to date* ma una forma dell'eterna inquietudine di tutti gli uomini.[1]

[1] Id., *W. H. Auden* (recensione a W. H. Auden, *Poesie*, a cura di Carlo Izzo, Guanda, Parma, 1952), «Corriere della Sera», 12 agosto 1952, ora in Id., SM (P), cit., pp. 1410-1416.

In Auden Montale osserva il superamento della poesia pura, l'adattamento del modello semantico metafisico alla rappresentazione autentica di «un mondo che cerca affannosamente se stesso», la capacità di scavalcare il «*côté bête*» dell'estetica di Yeats e gli ingredienti virtuosistici «*up to date*» che contraddistinguono la discorsività prosastica di quegli autori che subiscono le suggestioni della cultura dell'informazione, ma non sanno rielaborarne in maniera critica le logiche profonde. Montale era di fronte a un esempio di poesia che superava il classicismo e riproponeva un sentimento etico («una forma dell'eterna inquietudine di tutti gli uomini») contrastante con la massificazione e la dispersione.

Tuttavia, la chiave che forse prospetta davvero la svolta di *Satura* sta nelle osservazioni sull'apparente facilità della dizione di Auden: il suo «giornalismo in versi» frutto di un «*impromptu* musicale» ricco di combinazioni metriche occultate sotto la tonalità informale dominante, che rendono questa poesia «gnomica, satirica, discorsiva, eloquente e, assai spesso, [...] prosastica». Questo elenco di aggettivi si può usare anche per descrivere il coacervo stilistico del quarto libro montaliano. *Satura* si contraddistingue anche per l'attenzione giornalistica alla contemporaneità, come nel testo *Fine del '68*. Ma la caratteristica che Montale assorbì ed elaborò con più intensità è il gusto per l'«*impromptu* musicale», per l'improvvisazione *ex tempore*, in sordina, composta di «armoniche» apparentemente prive di calcoli strutturali. Possiamo, quindi, avere forse qualche dubbio di fronte alla affermazione di Montale che attribuisce la nuova voce di *Satura* a un moto inconscio («Questo è stato fatto in gran parte inconsciamente; poi, quando ho avuto alcuni esempi, diciamo di me stesso, allora può darsi che io abbia seguito degli insegnamenti che io mi ero dato. Ma all'inizio no, è stata veramente una cosa spontanea»[1])? In un altro articolo su Auden (1966) Montale scrive:

> Prosaicamente diffuso anche se impiega metri tradizionali e fa largo uso di rima (persino la rima baciata in migliaia di novenari!) egli accetta con sovrana indifferenza modi e materiali che non gli appartengono in proprio e li compone in un quasi ininterrotto *collage* che in definitiva può ben portare il suo inconfondibile segno, la sua firma.[2]

*

Il «*collage*» di «modi e materiali» è il principio formale della poesia inclusiva e vale anche per poeti come Williams, Lowell e Elisabeth Bishop. Quest'ultima, in particolare, usa la forma del *frottage*, appresa dall'*Histoire Naturelle* di Ernst, che le consente di accorpare immagini reali disparate in masse plastiche di presenze, simili a una sorta di *melting pot* sviluppato in costruzioni narrative, soprattutto paratattiche, che raggiungono una concentrazione concettuale nel finale del testo. Le chiuse dei testi della Bishop, con la loro alta frequenza di figure retoriche, possono anche essere paragonate alle *pointe* allegoriche in coda alla maggior parte delle poesie di *Satura*: la densità di immagini è simile, ma al posto dell'allegoria montaliana troviamo sen-

[1] Id., Satura *di Eugenio Montale* (intervista di Maria Corti, 1971), cit., p. 1699.

[2] Id., *Generosa e oscura la poesia di Auden* (recensione a W. H. Auden, *Opere poetiche*, vol. I, a cura di Aurora Ciliberti, Milano, Lerici, 1966), «Corriere della Sera», 6 marzo 1966, ora in Id., SM (P), cit., p. 2778.

tenze esplicative che astraggono gli elementi iperrealistici dei versi precedenti. Si legga, ad esempio, la chiusa di *At the fishhouses* (dalla raccolta *A cold spring*, 1955):

It is like what we imagine knowledge to be:
dark, salt, clear, moving, utterly free,
80 drown from the cold hard mouth
of the world, derived from the rocky breasts
forever, flowing and drawn, and since
our knowledge is historical, flowing, and flown.

80 È come immaginiamo il sapere:
oscuro, salso, limpido, animato,
da attingere in tutta libertà dalla dura e fredda
bocca del mondo, le mammelle
di rocca a cui ricorrere, mai a corto,
85 e storico qual è il nostro sapere
non fa che scorrere e non è più scorto.[1]

La descrizione che domina quasi per intero il testo, con il suo affollamento di cose catturate dallo sguardo in presa diretta e subito trasposte in scrittura, si interrompe di colpo con la similitudine del v. 78 («It is like…»): ciò che segue è lo scioglimento esplicativo del *frottage*. La paraetimologia del finale («flowing… flown») ha la stessa ironia dei giochi retorici di *Satura*, ma con una tonalità meno cerebrale e più emotiva. Il *collage* è usato molto anche da Williams, come metonimia di un rapporto con l'esperienza che fa coincidere il piano teorico con quello pratico, in una combinazione che richiama i principi dell'*action painting*[2]. Commenta Montale:

[in W. C. Williams] i sentimenti canonici della lirica tradizionale [sembrano] […] inesistenti o polverizzati. Se appaiono, questo avviene in via indiretta […] si direbbe non esistere nulla se non il miracolo di una parola che concreta e insieme distrugge i piccoli eventi di una vita ormai uniforme, senza problemi e senza speranze […] è il verso di un poeta camaleontico, che allude alla tradizione portandola a un punto di rottura; ed è il verso di un dotatissimo *chroniqueur* che può calare nello stampo del quasi sonetto o della terzina (non rimata) una materia che si direbbe irriducibile a una forma chiusa.[3]

«Giornalismo in versi» nella poesia di Auden, abilità da «*chroniqueur*» nei versi di Williams: Montale legge in parallelo Auden e William come una possibilità d'espressione che si sforza di comprendere e rappresentare «una vita ormai uniforme, senza problemi e senza speranze», irriducibile a quel diritto di parola-supervisione che il poeta della «shame-culture» poteva esercitare. Non a caso, la recensione sul libro di Williams si conclude con un paragrafo relativo all'edizione italiana delle poesie di Auden (1961).[4]

Nella postmodernità, la lirica sviluppa un dire prosastico e realistico, una capacità di «scrivere *poems*, non *poetry*». Questo per Williams, e in sostanza anche per Auden, significava intendere la poesia come «un fatto oggettivo», che non «si inventa», ma «si rinviene»: il particolare è considerato caratura dell'universale.[5] Lo abbiamo visto

[1] Elisabeth Bishop, *Miracolo a colazione*, traduzione di Damiano Abeni, Riccardo Duranti e Ottavio Fatica, con una Nota di Ottavio Fatica, Milano, Adelphi, 2006, pp. 124-125.

[2] Eugenio Montale, *Letture* (recensione a W. C. Williams, *Poesie*, traduzione di Cristina Campo e Vittorio Sereni, Torino, Einaudi, 1961, e a W. H. Auden, *Poesie*, Parma, Guanda, 1961), «Corriere della Sera», 17 novembre 1961, ora in Id., SM (P), cit., p. 2424.

[3] Ivi, pp. 2425-2426.

[4] Cfr. Id., *Letture*, cit., p. 2426.

[5] Cfr. Nicola Gardini, *Williams Carlos Williams. La misura della libertà*, «Poesia», 92, IX, febbraio 1996, pp. 4-5: «il verso di Williams tende a ricostruire la musicalità di una prosa-Prosa, in cui il suono e il significato di ogni parola si corrispondono pienamente per convenzione sociale, in cui ci sia perfetto accordo tra lingua e parlante. La poesia, quindi, è tutt'altro che scarto o "stile": essa è individuazione di una media di suono e senso; riproduzione di quell'accordo tra i due – *langue*, non *parole*, o meglio *langue* e *parole* insieme» (p. 4).

in *1 September, 1939*, dove il soggetto seduto in una bettola della cinquantaduesima strada diviene metonimia dell'«Uomo Collettivo». Ed è così anche per la *Musica del deserto* di Williams (1954), costruita attraverso elementi disseminati – anche graficamente – sulla pagina, scissi per le differenze semantiche e congiunti da corrispondenze tonali:

Penny please! Give me penny please, mister.
Don't them anything.
. instinctively
one has already drawn one's naked 120
wrist away from those obscene fingers
as in the mind a vague apprehension speaks .
and the music rousers .
Let's get in here.
a music ! cut off as 125
the bar door closed behind us.

Un penny prego. Prego un penny signore.
Non dargli niente
D'istinto
hai già distolto il polso nudo via 120
da quelle sozze dita mentre
una vaga apprensione parla in te
e si desta la musica .
Entriamo qui.
una musica! ininterrotta come 125
si chiude la porta del bar dietro noi.[1]

C'è qui un iperrealismo che è anche microrealismo: i frammenti («Penny please!», «Don't them anything», «instinctively», «naked wrist», «obscene fingers», «the music», «Let's get in here», «a music!», «cut off as», «the bar door closed behind us») sono materiali della «vita informe» che lo spazio della parola rappresenta e lo spazio del pensiero interroga. Le stesse caratteristiche sono presenti in quasi tutte le opere della generazione americana che reinterpreta i fondamenti del modernismo. Si osservi, ad esempio, con quale ironica attenzione Lowell, in *Sailing home from Rapallo*, raccoglie i dettagli di un'esperienza drammatica, isolando il messaggio tragico dalla collezione informe di presenze e segni, avvicinati senza scale di valore:

SAILING HOME FROM RAPALLO
(February 1954)

When I embarked from Italy with my Mother's body,
the whole shoreline of the Golfo di Genova 5
was breaking into fiery flower.
The crazy yellow and azure sea-sleds
blasting like jack-hammers across
the spumante-bubbling wake of our liner,
recalling the clashing colours of my Ford. 10
[…]
In the grandiloquent lettering on Mother's coffin, 35
Lowell had been misspelled LOVEL.
The corpse
was wrapped like panetone in Italian tinfoil.

TORNANDO A CASA DA RAPALLO
(Febbraio 1954)

Quando mi imbarcai dall'Italia con la salma
[di mia Madre
tutta la costa del Golfo di Genova 5
scoppiava in un fiore di fiamma.
I pazzi fuoribordo gialli e azzurri
crepitanti come martelli pneumatici
sul bollichìo della scia di spumante del
[nostro transatlantico
ricordavano i colori stridenti della mia 10
[Ford.
[…]
Nei caratteri magniloquenti sulla cassa di 35
[Mamma
Lowell era scritto per sbaglio LOVEL.
Il cadavere
era involto come panforte in stagnola
[italiana.[2]

[1] W. C. Williams, *Poesie*, traduzione di Cristina Campo e Vittorio Sereni, cit., pp. 278-279.
[2] Robert Lowell, *Poesie* (1940-1970), cit., pp. 148-151.

Gli accostamenti e i paragoni tra gli elementi del ricordo, simili a quelli che abbiamo visto in *Autumn 1961*, sono scanditi con ironia tragicomica («crazy […] sea-sleds / blasting like jack-hammers»-«clashing colours of my Ford», «*Lowell*»-«LOVEL», «corps»-«panetone in Italian tinfoil») e hanno un ritmo discorsivo informale. Fanno pensare agli aggregati semi cronachistici di immagini in *Due prose veneziane II*:

Il Farfarella garrulo portiere ligio agli ordini
disse ch'era vietato disturbare
l'uomo delle corride e dei safari.
Lo supplico di tentare, sono un amico di Pound
5 (esageravo alquanto) e merito un trattamento
particolare. Chissà che… L'altro alza la cornetta,
parla ascolta straparla ed ecco che
l'orso Hamingway ha abboccato all'amo.
[…]
Parliamo non di lui ma della nostra
15 Adrienne Monnier carissima, di rue de l'Odéon,
di Sylvia Beach, di Larbaud, dei ruggenti anni trenta
e dei raglianti cinquanta. Parigi Londra un porcaio,
New York stinkig, pestifera…
[…][1]

In questa seconda *Prosa* c'è lo stesso «*collage*» che il tono gnomico e satirico di Auden, l'ironia colloquiale di Lowell, il *frottage* della Bishop e l'incondizionata apertura inclusiva al reale di Williams realizzano con una patina intellettuale meno marcata – tanto che Sereni osservava in Williams uno sbilanciamento dell'io verso le cose («accostamento»-«assunzione»), un'apertura della mente ma anche dei sensi alla realtà, che influì sulla formazione della «musica tonale» degli *Strumenti umani* (1965).[2]

La poesia a cui Montale guardava già durante l'elaborazione della *Bufera* aveva, quindi, queste caratteristiche: permeabilità al reale ed elaborazione di un messaggio che si pone a fianco dell'individuo per aiutarlo nella conoscenza di se stesso non più soltanto come soggetto lirico isolato, ma come «Uomo-Collettivo». In questa poesia, lo spazio del pensiero parla all'uomo in quanto individuo, quello della parola rappresenta la condizione di rottura dell'individualità romantica: uno stato in cui l'io può essere il singolo solo in forma individualistica e diviene parte di una serie di relazioni osmotiche con l'esterno, che livellano la sua esperienza con quella altrui, la collettivizzano e depersonalizzano. Negli ultimi versi della poesia *New York* di Marianne Moore si legge:

it is not the atmosphere of ingenuity,
25 the otter, the beaver, the puma skins
without shooting-irons or dogs;

non l'atmosfera di estrosa abilità,
25 le pelli di lontra, di castoro e puma
senza armi da fuoco e senza cani;

[1] Eugenio Montale, *Satura*, cit., pp. 268-269.

[2] Cfr. Id., *Strumenti umani* (recensione a Vittorio Sereni, *Gli strumenti umani*, Torino, Einaudi, 1965), «Corriere della Sera», 24 ottobre 1965, ora in Id., SM (P), cit., p. 2749.

it is not the plunder, but «accessibility of experience».	non è questo che conta, né il saccheggio, bensì «il libero accesso all'esperienza».[1]

La citazione finale da Henry James prospetta il modo con cui la poesia d'oltreoceano adatta la retorica e la struttura della lirica a una scrittura consapevole della separazione tra *ego* e *self*.[2] L'«esperienza» è una situazione onnicomprensiva e plurivalente che ci vede individui singoli e, al tempo stesso, individui collettivi[3] sopraffatti dal bombardamento mediatico, dalla rapidità e dalla reversibilità delle informazioni. Multi-visione, multi-spazialità, multi-significato, multi-cultura: una «vita informe», come la definiva Montale, senza paradigmi e orientamenti facili, a cui la generazione di Lowell, Williams, Bishop, Moore aveva trovato uno spettro rappresentativo e comunicativo inedito e organico. *Satura* recepisce la novità, che esprime solo da un punto di vista concettuale e teoretico, lasciando la sua forma in un coacervo stilistico depistante.

3. *Satura*, i mass media e la cultura dell'informazione

Il problema attorno a cui gravitano molti scritti di Montale tra gli anni Cinquanta e Settanta può essere riassunto così: quale è il peso che *emozione* e *ragione* devono avere nella scrittura? La poetica metafisica suggerisce una compresenza equilibrata. Nella poesia americana, che spesso si evolve da storici modelli metafisici anglosassoni, questa compresenza è mantenuta e adattata a una visione di «libero accesso all'esperienza»: lo abbiamo visto nei passaggi dal dettaglio al concetto che caratterizzano la poesia di Auden, di Lowell, di Williams o della Bishop. In *Satura*, la prospettiva emozionale è trasmessa soprattutto attraverso i giochi ironici e quelli fonetici, ma gli archi argomentativi-ragionativi sono dominanti e sopravanzano anche il potere evocativo che possono avere le allegorie.

Il gruppo di testi metapoetici di *Satura* (*La poesia I* e *II*, *Le rime*, *Incespicare*, *Le parole*[4]) costruisce una parabola dove sono descritte le possibilità di interazione della poesia con la società e la cultura contemporanea. *La poesia* svolge un'ironia amara sulla perdita del valore dell'ispirazione («Il raptus non produce, il vuoto non conduce», v. 4): l'io lirico è ridotto a «trovarobe» (II, v. 6) che per caso inciampa nella poesia come se stesse cercando in mezzo a una confusione di materiali scenici. *Le rime* è una parodia del tradizionale uso del verso rimato, quindi di una concezione tradizionale della forma fonica della poesia, che la testualità moderna accantona o occulta («Il poeta decente le allontana / (le rime), le nasconde, bara, tenta / il contrabbando», vv. 5-7) e che le «armoniche» di *Satura* camuffano. Con *Incespicare* e *Le parole* si descrive il depotenziamento del linguaggio, che ha perso valore fàtico, non riesce più a comunicare, ha difficoltà a costruire in modo diretto un'arte semantica nella babele relativistica dei linguaggi massmediatici. Se il linguaggio perde la referenzialità, la parola non può più concretarsi in un luogo di interpretazione e si

[1] Marianne Moore, *Le poesie*, a cura di Lina Angioletti e Gilberto Forti, con due saggi di T. S. Eliot e W. H. Auden, Milano, Adelphi, 1991, pp. 114-115.

[2] Cfr. William Carlos Williams, *Marianne Moore (1925)*, in *Modernism. An Anthology*, edited by Lawrence Rainey, Blackwell Publishing, 2005, p. 537 e sgg.

[3] Cfr. Friedrich Jameson, *La logica culturale del tardo capitalismo*, in Id., *Postmodernismo*, cit., p. 69.

[4] Cfr. Eugenio Montale, *Satura*, a cura di Riccardo Castellana, cit., pp. 108-111, 112-113, 186-188, 198-201.

riduce a «balbuzie», a un «mezzo parlare» (*Incespicare*, vv. 5 e 9). Queste espressioni non si riferiscono solo alla perdita della «voce *ore rotundo*», o a un ritmo stento, come indicava il «balbo parlare» esistenzialista di *Mediterraneo*. La «balbuzie» è il fenomeno del linguaggio che *dice* ma non *significa* (si veda *La lingua di Dio* in *Diario del '71*, vv. 6-11), che maschera l'illusione di potersi orientare nel labirinto delle infinite espressioni dell'informazione, attive per il tempo di un lampo. L'ultima strofa del testo *Le parole* sentenzia:

le parole
dopo un'eterna attesa
rinunziano alla speranza
di essere pronunziate
una volta per tutte
e poi morire
45 con chi le ha possedute.

Satura riesce, dunque, a comunicare i suoi messaggi solo per via ironica, attraverso uno straniamento che è una forma di «mezzo parlare» o parlare trasversale. Ma il «mezzo parlare» corrisponde anche a una trascrizione poetica delle riflessioni su un modo di fare letteratura che ha perso «profondità», che ha assimilato le forme della cultura massmediatica «dell'immagine o del simulacro», che ha sostituito il principio di «storicità» con una «temporalità privata» a «struttura "schizofrenica"» (come l'ha definita Lacan), che ha dato vita a «un nuovo tipo di tonalità emotiva» («intensità»[1]), base dell'espressione spettacolarizzante e delle reazioni che questa provoca nel pubblico. Si legge in *Auto da fé*:

Reso **balbuziente** il linguaggio – al quale si riconosce una utilità non più che pratica, di segno unitario – si mostra inutile la conversazione, ridicola l'affermazione di opinioni che pretendano di cristallizzare in un senso o nell'altro il senso della vita. Resta il problema della comunicazione, tutt'altro che insolubile sul piano della vita pratica. Si possono **comunicare non idee**, **ma fatti e bisogni** [...] e a questo provvede la scienza delle comunicazioni visive. [...] **Quel che occorre non è il linguaggio, ma l'interiezione, l'accento, il grido, il lampo, l'arabesco che nasce e muore nel giro di pochi istanti**. Quel che abbisogna è ciò che si vede, che si ascolta, si tocca per un attimo solo e poi viene bruciato e sostituito da un'altra analoga **eccitazione** (*Il mercato del nulla*, 1961).[2]

Alla cultura si sostituisce la notizia, l'informazione, che è labile per natura, costretta com'è a rinnovarsi (*Maestri e discepoli*, 1963).[3]

Il riconoscimento di una trasformazione nelle espressioni e nelle arti non poteva lasciare inalterata la scrittura di Montale. Come coniugare ciò che Jameson chiama «intensità» e Montale «eccitazione» con forme ispirate a una comunicazione di idee attraverso un linguaggio che dà profondità storica al discorso? Negli anni del silenzio poetico, le prose di Montale rappresentano un limbo tra una scrittura (quella dei primi libri) in cui *emozione* e *ragione* hanno una corrispondenza biunivoca e una

[1] Friedrich Jameson, *La logica culturale del tardo capitalismo*, cit., p. 24.
[2] Eugenio Montale, *Il mercato del nulla*, «Corriere della Sera», 10 ottobre 1961, ora in Id., SM (AMS), cit., pp. 265-269.
[3] Id., *Maestri e discepoli*, «Corriere della Sera», 28 aprile 1963, ora in Id., SM (AMS), cit., pp. 333-334.

scrittura che potenzia, a volte esaspera, la *ragione* (quella di *Satura*). Quest'ultima diviene uno schermo in opposizione al dilagare di quella letteratura che comunica sempre meno idee e sempre più «fatti e bisogni». L'intellettualismo straniante di *Satura* è uno schermo critico. Neocrepuscolarismo, Neoavanguardia e lirismo tragico di autori come Sereni o Zanzotto riuscivano ad includere nella testualità svariati materiali e fisionomie del presente, conservando una compresenza bilanciata di *emozione* e *ragione*. Ma la funzionalità di questa poesia resta invischiata in una prospettiva che non ha fatto proprie le logiche rizomatiche della contemporaneità, la separazione tra *ego* e *self*. Il confronto con queste logiche e la loro assimilazione saranno causa di uno scivolamento della poesia italiana verso l'esibizione di una tonalità emotiva dominante, verso l'espressione incondizionata di stati d'animo soggettivi. *Satura* alza il muro della *ragione* con ironia nichilista e segna un confine tra l'attenzione per un linguaggio che comunichi idee e una voce che cerca di esprimere e rappresentare le emozioni e le sensazioni individuali senza tenere in considerazione alcun principio attento alla struttura semantica del testo:

> Oggi gli individui – a milioni, a miliardi – chiedono di **rappresentarsi**, di **esistere**, di **esplodere** individualmente, chiedono di vivere la propria vita sul piano che ad essi è possibile: quello delle **emozioni** e delle **sensazioni** (*Sul filo della corrente*, 1963).[1]

> Ecco perché il nostro tempo è tanto favorevole alla poesia. Milioni di uomini disperatamente soli conoscono la gioia dell'**espressione** [...]. Non si tratta evidentemente di un'espressione artistica, bensì di un'**espettorazione** che può provocare lodi e consensi in una delle molte **tribù intellettuali**. [...] In disparte restano gli scrittori intellettuali, quelli che ancora si fanno leggere (*Tutti in pentola*, 1963).[2]

Già nei primi anni Sessanta Montale osservava la diffusione dei caratteri dell'«espressivismo»[3]. Lo stile tardo di *Satura*, la sua frammentarietà, il tono informale, l'ironia, le citazioni, gli assemblaggi di stili e contenuti molteplici sono una spia critica che rappresenta indirettamente «l'interiezione, l'accento, il grido, il lampo, l'arabesco che nasce e muore nel giro di pochi istanti», quelle forme usate dall'esasperazione espressiva postmoderna per cui la *ragione* non interessa più all'individuo che può credere sempre di riuscire a «scrivere all'altezza della propria originalità».[4]

Con l'arte semantica raziocinante e la «balbuzie» delle «armoniche» di *Satura* Montale critica l'originalità paradossale dell'*espressione*, la parola che non è più linguaggio, ma forma estetica della sensazione, il pensiero che non è più idea, ma sensazione, la comunicazione che diventa «espettorazione»:

> **L'uomo di oggi guarda, ma non contempla, vede, ma non pensa**. Rifuggendo dal tempo, che è fatto di pensiero, non può sentire che il proprio tempo, il **presente**; e anche di questo suo tempo non può sentire che come ridicole e anacronistiche le espressioni del sentimento individuale (*Fuga dal tempo*, 1958).[5]

[1] Id., *Sul filo della corrente*, «Corriere della Sera», 19 febbraio 1963, ora in Id., SM (AMS), cit., pp. 275-279.

[2] Id., *Tutti in pentola*, «Corriere della Sera», 19 maggio 1963, ora in Id., SM (AMS), cit., pp. 289-290.

[3] Cfr. Charles Taylor, *Le radici dell'io: la costruzione dell'identità moderna*, cit.; Guido Mazzoni, *Dialettica dell'espressivismo*, in Id., *Sulla poesia moderna*, cit., p. 214 e sgg.; Andrea Inglese, *Chrales Taylor, Radici dell'io. La costruzione dell'identità moderna (1989)*, cit., pp. 202-215.

[4] Guido Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, cit., p. 215.

[5] Eugenio Montale, *Fuga dal tempo*, «Corriere della Sera», 19 aprile 1958, ora in Id., SM (AMS), cit., p. 133 e sgg.

L'orrore per gli astratti contenuti, la giusta convinzione che la poesia si fa con le parole, la musica con le note, la pittura con i colori, ha messo in ombra ciò che i nostri padri sapevano da secoli: e cioè che la poesia non si fa soltanto con le parole, la musica non si fa soltanto con i suoni e la pittura non si fa unicamente col disegno e coi colori. Un simile orrore ha facilitato l'avvento di una musica in cui la nota (la parola musicale) non conta più nulla; di una pittura concepita come gesto pittorico o come esibizione di materia bruta. **Un'arte così fatta** – superate le iniziali diffidenze – **non ingombra lo spirito, non fa pensare** (*Il grande rifiuto*, 1965).[1]

La poesia di *Satura* racconta, dunque, l'avvento di una cultura in cui la profondità storica è annullata, in cui le scale di valore, il giudizio e le fedi si disperdono nel relativismo, in cui il linguaggio è ridotto a materiale – codice o tecnica – per esprimere emozioni e la parola a «esibizione di materia bruta». Montale ammicca sornione. La satira raziocinante è il richiamo che sembra voler risvegliare un pubblico attonito nel vortice delle emozioni spettacolarizzanti. Ma è anche l'unica possibilità comunicativa dello stile tardo che si concentra sulla *ragione* per criticare la sua dispersione in quell'arte che «non ingombra lo spirito, non fa pensare».

4. «Emozione» e «ragione» nella poesia degli ultimi trent'anni

Nel 1972, chiamato a una riflessione sulla letteratura europea degli anni Settanta, Montale parlava di una «tendenza generale verso qualche cosa che si può chiamare espressione», che non solo legava tra loro le letterature d'Europa, ma che costituiva una base per tutte le forme d'arte del mondo. Il «mondo dell'espressione»,[2] di cui il poeta parla anche nel discorso tenuto all'Accademia di Svezia nel 1975, nasce nelle reti massmediatiche, sempre più estese e vitali, ed è improntato a un'arte-spettacolo, che assume spesso i connotati di «esibizionismo isterico»: «le parole schizzano in tutte le direzioni come l'esplosione di una granata, non esiste un vero significato, ma un terremoto verbale con molti epicentri».[3]

Che cosa resterebbe, dunque, di quella poesia che era riuscita a evolversi dal classicismo in forme che, superato l'alogismo purista, mantenevano la corrispondenza tra «suono» e «senso» e aderivano alle caratteristiche magmatiche della contemporaneità? Che cosa resta della poetica semantica e inclusiva degli *Strumenti umani*, fatta di un equilibrio tra immagini liriche, movimenti narrativi e dialogici; di quella della *Beltà*, che fonde la prospettiva arcaico-individuale con la prospettiva di un mondo metropolitano e industriale; della rifondazione del «suono» nelle forme dinamiche e provocatorie di *Laborintus*? Ogni volontà di dar voce a un messaggio la cui estetica ha sempre una controparte etica, di unire la fisicità dello stile a un'idea da comunicare, pare dispersa nell'espressione di emozioni che transitano in modo caotico e rappresentano la liberazione incontrollata di sensazioni corporali imme-

[1] Id., *Il grande rifiuto*, «Corriere della Sera», 17 gennaio 1955, ora in Id., SM (AMS), cit., p. 94 e sgg.

[2] Id., *La letteratura europea degli anni settanta* (Tavola rotonda moderata da Geno Pampaloni con Alfonso Gatto e Heinrich Böll, 1972), «Italianistica», I, 1, Milano, gennaio-aprile 1972, pp. 89-115, ora in Id., SM (AMS), cit., pp. 1578-1579.

[3] Id., *È ancora possibile la poesia?*, «Corriere della Sera», 13 dicembre 1975, ora in Id., SM (P), cit., pp. 3034-3035.

diate. Sembra tramontata l'incisiva fisicità espressionista della parola sanguinetiana, che aveva ispirato e sorretto il rinnovamento neoavanguardista del linguaggio poetico, o quell'attenzione di Sereni per un verso che si forma, come un organismo vivente, dalle impressioni che la realtà riesce a incidere sul soggetto in ascolto. La poesia diventa trascrizione di un corpo che *sente*, i cui atti possono avere solo una rappresentazione emotiva, non speculativa.[1] Tutto ciò si sviluppa anche in reazione agli epigoni della Neoavanguardia, che continuavano a scrivere usando impalcature verbali cerebrali e ormai incoerenti con le logiche del tempo, mentre la nascente poesia degli anni Settanta-Ottanta acquisiva il diritto di poter usare la parola come un materiale plasmabile a qualsiasi trascrizione di emozioni, senza preoccuparsi dei segni di decifrazione. Quello che segue il quarto libro di Montale è, pertanto, una sorta di sbrigliamento del sentire: diritto all'espressione, diritto all'autorialità, individualismo lirico che si concentra sulla trascrizione poetica del «suono» attraverso una «discorsività più aperta», modulabile in forma narrativa, teatrale, di epistola, di confessione, di autoanalisi.[2]

La poetica di *Satura* è una chiave critica immobile, non ha veri e propri continuatori. Fabio Pusterla ha, però, affermato: «sul muraglione di *Satura* mi sdraierei senza paura».[3] Queste parole non chiamano in causa solo lo scarto tra il classicismo dei primi libri di Montale e anticlassicismo degli ultimi: si riferiscono soprattutto alla capacità che ha *Satura* di mantenere, in forma ironica, l'importanza del «senso» nel testo. Il libro d'esordio di Pusterla, *Concessione all'inverno* (1985), è costruito con un linguaggio comune, parlato, con scarti ironici e una forte attenzione al quotidiano: questi tratti richiamano i toni del secondo Montale (si veda il testo metapoetico *C. D. D.*), ma con rappresentazioni del paesaggio e con immagini che evocano ricordi sentimentali vicini alla discorsività di Sereni (come in *Il dronte*). Nel corso degli anni Ottanta, la scrittura di Pusterla è uno degli esempi attraverso cui si nota che l'esigenza costruttiva di una corrispondenza tra *emozione* e *ragione* è tornata a farsi sentire. Già Magrelli, in *Ora serrata retinae* (1980), aveva sviluppato un diario in versi che registra i rapporti tra la mente, il corpo e l'ambiente, improntato alla ricerca

[1] Cfr. Niva Lorenzini, *Corpo e poesia nel Novecento italiano*, Milano, Mondadori, 2009.

[2] Cfr. Alfonso Berardinelli, *La poesia italiana alla fine del Novecento* (2001), in Id., *Casi critici. Dal postmoderno alla mutazione*, Macerata, Quodlibet, 2007, p. 339.

[3] Fabio Pusterla, *Dubbi, più che altro*, in *Montale e il canone poetico del Novecento*, cit., p. 434. Si veda, inoltre, Andrea Afribo, *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi*, Roma, Carocci, 2007, p. 115. Afferma Pusterla in una recente intervista: «*Satura* è stato un libro su cui ho lavorato molti anni fa, quando studiavo a Pavia, sotto la guida di Maria Antonietta Grignani; anzi, proprio su *Satura* ho pubblicato, insieme a Claudia, che ora è mia moglie, il primo articoletto critico, che a noi sembrava assolutamente decisivo e terribile. A parte questo, tuttavia, ritengo che il quarto libro di Montale sia stata anche una sorta di cartina di tornasole, la prova provata di un cambiamento in atto nella poesia del secondo Novecento. Non c'era, è ovvio, solo *Satura*: in altre zone, anche più estreme, il linguaggio poetico cambiava pelle. Ma sulle spiagge montaliane *Satura* è stato subito un punto di non ritorno: chi accettava di addentrarsi in quel paesaggio, prendeva atto di un cambiamento totale. Chi si arrestava sul limitare rimaneva ancorato a una classicità novecentesca splendida e forse già impossibile. Poi si può anche dire, forse, che in *Satura* c'erano già i sintomi di una deriva da cui sarebbe nata l'ultima poesia montaliana, a mio giudizio meno interessante e più sorniona. Anche in questo senso *Satura* è un argine: un argine che forse franerà, e che forse doveva per forza franare. Accettare la frana, e tutte le sue conseguenze, era un prezzo inevitabile; rifiutarla un miraggio. A partire da quella frana, da quelle macerie: ricostruire qualcosa»: Intervista a Fabio Pusterla su *Le terre emerse* (Einaudi, 2009), a cura di Maria Borio, rivista online «Stephen Dedalus», febbraio 2010, (www.pordenonelegge.it).

di un centro esistenziale e di una semantica che restituisse valore comunicativo alla poesia. Le metafore che rapportano la mente al mondo esterno e si avvicinano anche alle forme della poesia metafisica seicentesca, la visionarietà simile a quella di Magritte, l'attenzione per il rapporto tra poesia e pensiero astratto di Valéry, rendono questa raccolta il primo esempio cristallino di un'evoluzione della poetica metafisica praticata nella lirica inclusiva antecedente a *Satura*. La corrispondenza tra «suono» e «senso» è immediata, non c'è traccia di meccanismi stranianti. Il testo *Se per chiamarti devo fare un numero*, ad esempio, presenta un'affinità tematica con *A tarda notte* di Montale: l'interferenza raccontata da Magrelli è una situazione che fluisce in una consequenzialità logica di immagini, dall'oggetto concreto (il numero da comporre) all'oggetto traslato (la persona a cui si pensa) al soggetto che descrive il modo in cui l'interferenza modifica le sue sensazioni e i suoi pensieri, che si concretano in una rappresentazione ottenuta con una «sensuosa appercezione del pensiero», così come parlava T. S. Eliot dei poeti metafisici inglesi.[1] La figuralità di Magrelli è calibrata, lontana da esasperazioni e intrichi retorici: la prospettiva dell'io è tutt'uno con il senso dell'esperienza che esprime. Così avviene anche in Umberto Fiori, come nella poesia *Telefonata* (*Chiarimenti*, 1995) che ripropone il tema dell'interferenza: l'esperienza è trasfigurata in un lirismo narrativo che accorpa la descrizione degli oggetti e i frammenti di un monologo, restituendo l'evento attraverso una fisionomia cinematografica in cui il messaggio si acquisisce progressivamente, nella scansione da inquadratura a inquadratura, fino alla focalizzazione simbolica sull'immagine finale. Nella poesia di Benedetti, infine, la corrispondenza tra suono e senso rivive nella rappresentazione del rapporto tra la condizione umana e il reale che contiene l'uomo, lo determina e ne è, a sua volta, determinato. Questo rapporto è descritto attraverso una rete di influenze psicologiche tra le persone, gli oggetti, i luoghi. La condizione umana contingente è, però, al tempo stesso, trascesa da un pensiero che sa interpretare le persone, gli oggetti e i luoghi per le essenze in cui riesce a sintetizzare i dati concreti. In *Umana gloria* (2004), ad esempio, il tema del ricordo è sviluppato tramite una serie di legami psicologici tra le cose e l'interazione che le persone hanno avuto con esse: il ritmo, il metro, gli inediti accostamenti morfologici e sintattici sono modellati sulla fisonomia psichica di queste interazioni. Ma l'umanità, scandagliata nella sua capacità di riconoscere l'elemento fisico e quello psichico, sa non solo percepire, ma anche pensare e pensarsi. Ecco, allora, che la parola diventa una cosa sola con il pensiero, che il linguaggio può essere cosa e idea, come nel finale della poesia *In fondo al tempo*, dove l'iterazione del sintagma «la luna» apre lo spazio della realtà a quello dell'interpretazione della realtà, e fa sì che l'immagine diventi anche la forma sensibile di un incontro semantico tra *emozione* e *ragione*.

[1] Cfr. Eugenio Montale, *Omaggio a T. S. Eliot*, «Circoli», III, 6, novembre-dicembre 1933, ora in Id., SM (P), vol. I, p. 495 e sgg.; Id., *Eliot e noi*, «L'Immagine», novembre-dicembre 1947, ora in Id., SM (P), vol. I, pp. 713-719.

III. LA RAPPRESENTAZIONE INCLUSIVA

1. Genesi di *Satura*

L'uscita di *Satura* è preceduta da circa un decennio di silenzio poetico. Le ragioni con cui Montale spiega questo «dovere di starsene alla finestra» sono la consapevolezza di aver esaurito le possibilità della linea espressiva delle prime tre raccolte, il dilagare della poesia o «inflazione poetica»,[1] e il «secondo mestiere», ossia l'attività giornalistica che lo vede impegnato come redattore del «Corriere della Sera» a partire dal 1948.

Il silenzio poetico di Montale non è un *unicum*: si potrebbe istituire, ad esempio, un parallelismo con *Gli strumenti umani*, che conoscono un'elaborazione di circa un ventennio. Nel caso di Vittorio Sereni, però, oltre alla crisi personale affrontata negli anni del dopoguerra, l'assenza da un pubblico *speech* poetico è connaturata alla genesi stessa della poesia. Lo stesso Sereni parla di «silenzio creativo»[2] per descrivere il modo in cui il testo poteva svilupparsi a partire da un oggetto, da una sensazione iniziale, seguendo un processo di crescita che necessita di uno spazio e di un tempo propri. Per Montale, al contrario, più che di silenzio come fase naturale di elaborazione, è corretto parlare di astensione dalla poesia: astensione apparente, perché il poeta non smise mai di comporre in questi anni[3]. Ma pur sempre astensione, motivata da un atteggiamento di critico distacco nei confronti della società e di pratiche artistiche che stavano cambiando.

Satura esce nel 1971, *Gli strumenti umani* precedono di sei anni. Risalgono al 1961 *Botta e risposta I*, al 1963 *La belle dame sans merci*. Nel 1966 è pubblicata la prima edizione di *Xenia*, in cui lo stacco rispetto a *Ossi*, *Occasioni* e *Bufera* non è così netto: la forma e la struttura della grande lirica montaliana non sono disintegrate, si nota solo un accenno di disfacimento, come in *Botta e risposta I*. Inoltre, la poesia d'occasione (il ricordo della moglie morta) favorisce il nuovo tono prosaico, in cui l'ironia è modulata sullo sfondo di un ritiro intimistico, lontano dalle riflessioni satiriche e raziocinanti che caratterizzeranno *Satura I* e *II*.

La nascita di *Satura* procede, dunque, per fasi progressive: 1) il periodo compreso tra l'inizio degli anni Sessanta e il 1963; 2) il periodo compreso tra il 1963 e il 1966, che culmina con la prima edizione degli *Xenia*; 3) gli anni che seguono tale edizione fino al 1971, in particolare il biennio 1968-1970.

[1] Eugenio Montale, *Queste le ragioni del mio lungo silenzio* (Intervista di B. Rossi), «Settimo Giorno», xv, 23, Milano, 5 giugno 1962, ora in Id., SM (AMS), vol. ii, p. 1622.

[2] Vittorio Sereni, *Il silenzio creativo*, in Id, *La tentazione della prosa*, Milano, Mondadori, 1996, pp. 67-70.

[3] Nel 1962 esce una *plaquette* per le nozze di Alessandra Fagiouli e Gabriele Crespi (Verona, Officina Bodoni), intitolata *Satura*, contenente cinque poesie: *A galla*, *Minstrels*, *Nel vuoto*, *Botta e risposta*, *Ventaglio per S. F.*, di cui *Botta e risposta* è del 1961 e *Ventaglio per S. F.* del 1962; a questa *plaquette* seguono tre edizioni di *Xenia*: la prima nel 1966 (San Saverino Marche, Tipografia Bellabarba), la seconda nel 1968 (Verona, Editiones Dominicae) e la terza nel 1970 (Verona, Editiones Dominicae): cfr. Dante Isella, *Sulla struttura di «Satura»*, in Id., *L'idillio di Meulan. Da Manzoni a Sereni*, Torino, Einaudi, 1994, pp. 244-259.

2. La rappresentazione inclusiva

Prima del quarto libro, Montale affermava che i motivi della sua poesia erano «semplici»: il paesaggio, l'amore e «l'evasione, la fuga dalla catena ferrea della necessità, il miracolo» di cui è sottolineata la laicità.[1] Negli anni del silenzio poetico questi motivi saranno sopraffatti da un insieme complesso di suggestioni, che ingloba gli echi molteplici del mondo contemporaneo, progressivamente maturati attraverso l'attività di prosatore e giornalista. Nelle prime tre raccolte l'io era in grado di operare ancora una selezione sugli aspetti della realtà, ora è «assediato»[2] dalle cose, da un sistema massificato dove tutto aumenta nella quantità e nelle specie.

La sola possibilità organica di articolare una voce poetica nel presente dell'«immensa azienda del progresso tecnico e meccanico», testimoniando l'«oscura mutazione» dell'epoca, è rappresentata per Montale dall'«inclusività».[3] Infatti, se nei primi tre libri lo stile, ancorato alla tradizione del classicismo moderno, rappresentava il simbolo *e positivo* di una realtà in cui il sistema dei valori era conservato, ora il «cemento strutturale-razionale» adotta i modi della poesia inclusiva (in particolare del filone satirico degli anni Cinquanta e Sessanta e del Neocrepuscolarismo) per far luce *e negativo* su un tempo storico mutato, di cui l'individuo è «testimone e vittima».

Nella seconda metà degli anni Sessanta, l'esigenza critico-testimoniale aggiunge all'ironia prosaica e intimistica degli *Xenia* l'uso di moduli satirici e sarcastici, che confluiscono in una «poetica dello 'spiattellamento', dell'esplicitazione».[4] In *Satura*, infatti, sono usate forme che rendono esplicite quelle «occasioni-spinta, dai fatti e ricordi privati alla cronaca culturale, [...] e non solo quelle attuali ma anche quelle incarnatesi nei personaggi e nei simboli delle prime tre raccolte, lì taciute ora dichiarate».[5] Montale esclude ogni esito oscuro o criptico a livello formale, realizzando un livellamento della simbologia privata su quella pubblica. La «poetica dello 'spiattellamento'» comporta lo sviluppo di uno stile basso, prosaico, comico; inoltre, consente di individuare una serie di luoghi tematici nei quali la disposizione a «spiattellare» si concretizza in un *rendere presenti* – nel senso etimologico del termine «rappresentare» (*repraesentare*) – i vari aspetti della realtà, sia sul piano privato sia su quello pubblico. Questi aspetti vengono inclusi, senza selezioni, in una espressione poetica in cui è realizzata quella che può essere definita la *rappresentazione inclusiva* della poesia di *Satura*.

[1] Da un biglietto a P. Gadda Conti pubblicato «Letteratura», XXX, 1966, p. 279.

[2] Eugenio Montale, *Finché l'assedio dura...* (1973), in Id., SM (AMS), p. 1503.

[3] Id., *Poesia inclusiva* (1964), in Id., SM (P), vol. II, pp. 2631-2632.

[4] Francesco De Rosa, *Profilo di «Satura»*, «Chroniques Italiennes», 57, 1999, p. 119: la voce «spiattellare» è presa in prestito dallo stesso Montale «che aveva paragonato la poesia delle *Occasioni* a "un frutto che dovesse contenere i suoi motivi senza rivelarli, o meglio senza spiattellarli", a una poesia insomma che obbedisce all'esigenza di "esprimere l'oggetto e tacere l'occasione-spinta"»: cfr. *Intenzioni (Intervista immaginaria)*, «La Rassegna d'Italia», I, 1, 1946, pp. 84-89, infine in Eugenio Montale, SM (AMS), pp. 1475-1484 (citazione a p. 1481).

[5] *Ibidem*.

3. Il topo-trovarobe

La rappresentazione inclusiva è determinata soprattutto da due fenomeni: 1) il trionfo dell'immanenza caotica; 2) la disposizione ironica dell'autore. Questi sono legati a una figura metaforica che riassume lo status del soggetto poetico e ne determina il modo in cui egli si confronta con il reale. Per illustrarla, si legga la parte finale di *Botta e risposta I*, 2 (vv. 42-47):

> (Penso
> che forse non mi leggi più. Ma ora
> tu sai tutto di me,
> della mia prigionia e del mio dopo;
> ora sai che non può nascere l'aquila
> dal topo).

La parentetica, aperta con il secondo segmento di un verso a scalino, sancisce in maniera allegorica una dichiarazione personale, quasi confessoria. L'immagine del topo è sintomatica di una condizione interstiziale, laterale, ma rappresenta anche un margine da cui è possibile «spiattellare»: l'io riesce ad «abitare il mondo senza esserne assimilato»,[1] sviluppa una forma di dominio sulla contingenza, perché ha compreso che solo dall'esterno, da un margine di straniamento, può esercitare la ragione e confrontarsi criticamente con la realtà.

Nell'immagine del topo si travasa la veste lirica dell'inetto-Arsenio.[2] Quest'ultimo era la figura capace della vera indagine esistenziale, aveva il sentore del miracolo; ora il topo, dai suoi buchi e anfratti, è in grado di uno sguardo critico: entrambi, pur da prospettive diverse, appartengono paradossalmente alla schiera degli «*happy few*».[3] La mitologia lirica di un tempo è, dunque, filtrata in una realtà dove riconoscere il miracolo è diventato ormai nulla più che una paradossale visione di «sacerdotesse in gabardine e sandali» (*Divinità in incognito*, v. 18), in cui il voltarsi del protagonista di *Forse un mattino* resta solo un ricordo che va in frantumi nella cornice di un incolonnamento sulle «scale automatiche dei templi di Mercurio» (*Gli uomini che si voltano*, v. 15). Oltre all'immagine del topo, il nuovo punto di vista è ben rappresentato anche attraverso la figura del «trovarobe» (*La poesia II*, v. 6), colui che reperisce «materiale scenico negli allestimenti teatrali»,[4] si muove tra le quinte, in mezzo agli interstizi, dietro la scena: presente già nello *Xenion I, 10*, tramite il rinvio al «guardaroba di Sant'Ermete» (v. 4), ritornerà anche in *Diario del '71* (*La mia Musa*: «La mia musa ha lasciato da tempo un ripostiglio / di sartoria teatrale», vv. 10-11). Anche la metafora del trovarobe è sintomatica della condizione di marginalità: il soggetto ha a che fare con la «tanta / e tanta e troppa roba» (*Realismo non magico*,

[1] Angelo Jacomuzzi, *L'elogio della balbuzie: da «Satura» ai «Diari»*, in Id., *La poesia di Montale. Dagli «Ossi» ai «Diari»*, Torino, Einaudi, 1978, p. 164.

[2] Cfr. Edoardo Sanguineti, *Montale e la mitologia dell'*inetto, in *Il secolo di Montale (Genova 1986-1996)*, a cura della Fondazione Mario Novaro, Bologna, Il Mulino, 1998, pp. 269-285.

[3] L'espressione è usata da Montale e, propriamente, si riferisce ai destinatari di quella letteratura che si oppone alle arti di consumo: tra i luoghi in cui Montale la adotta, ricordo l'intervento tenuto a Stoccolma per il Nobel *È ancora possibile la poesia?* (1975), ora in Eugenio Montale, SM (P), vol. II, p. 3036.

[4] Cfr. Eugenio Montale, *Satura*, a cura di R. Castellana, cit., p. 111.

vv. 26-27) di una realtà multiforme e dilatata che ha perso ogni possibilità di valore e identità, con cui riesce a rapportarsi soltanto da un punto di vista ironico e straniato, «fuori dalla storia / e in abito borghese» (*Intercettazione telefonica*, vv. 13-14), come «un nume / in abito turistico» (*Botta e risposta III, 2*, vv. 46-47).

Il passaggio dall'inetto-Arsenio al poeta topo-trovarobe è determinato dallo sviluppo di una dicotomia essenziale della ricerca montaliana, legata a suggestioni filosofiche che provengono da Bergson, Boutroux, Schopenhauer, Šestov:[1] l'«antinomia di base»[2] necessità-miracolo, determinismo-libertà, immanenza-trascendenza. In base a questa dicotomia, da un lato l'immanenza è riconducibile al «regno della necessità», «dell'ordine ineluttabile», e la trascendenza a libertà e miracolo; dall'altro lato, l'immanenza può essere identificata con «la sfera del caos, del fenomeno, dell'impossibilità sistemica» e la trascendenza rappresenta «la sede della verità assoluta, del noumeno, dell'ordine che non subisce mutamenti».[3] Questa bipolarità, dunque, è in realtà quadruplice: l'immanenza fa riferimento sia alla necessità sia al caos; la trascendenza è sia il luogo del miracolo sia dell'ordine sistemico. Nell'arco delle prime tre raccolte, l'antinomia si protrae inalterata. In *Satura*, però, non solo la trascendenza perde valore, ma anche l'immanenza è ridotta a sfera del caos e del fenomeno. Quindi, se nell'orizzonte lirico di un tempo era possibile, per la figura isolata dell'inetto, tentare la ricerca del miracolo, ora il poeta topo-trovarobe si muove in un contesto in cui vale esclusivamente l'immanenza caotica e fenomenica. Si realizza così il passaggio dall'io trascendentale dell'inetto all'io empirico del poeta topo-trovarobe: entrambi vivono in una dimensione marginale, ma l'inetto possiede un'integrità lirica che gli consente di rapportarsi alla bipolarità necessità-miracolo, mentre il poeta topo-trovarobe è un soggetto destrutturato che può solo osservare il fenomeno, l'immanenza caotica.

Inoltre, come l'antinomia necessità-miracolo si livella sull'orizzonte esclusivamente fenomenico di *Satura*, si può notare che il motivo schopenhaueriano del mondo come rappresentazione modifichi il senso che aveva nel primo Montale.[4] L'inetto-Arsenio, infatti, poteva non solo infrangere il «velo di Maia», esemplato da immagini come quelle del «canneto stento», del «pulviscolo madreperlaceo», del «barbaglio che invischia» (*Non rifugiarti nell'ombra*), ma anche scorgere in mezzo allo «scialo / di triti fatti» (*Flussi*) qualche segnale del miracolo: manteneva attiva la dialettica immanenza-trascendenza, dialettica «irrisolvibile tra fenomeno e noumeno».[5] Al contrario, nell'orizzonte dell'immanenza caotica di *Satura*, la rappresentazione schopenhaueriana è definita in una prospettiva in cui infrangere l'inganno consente solo di prendere atto dell'assenza di ogni forma di trascendenza.

Colpisce, inoltre, il fatto che, in *Satura* e nelle raccolte successive, la voce «inganno» sia numericamente più frequente che nei primi libri: negli *Ossi* se ne registrano tre occorrenze, assenti nelle *Occasioni* e nella *Bufera*; in *Satura* e in *Diario del '71 e*

[1] Cfr. Laura Barile, *Introduzione* a *Eugenio Montale*, in *Antologia della poesia italiana* (Novecento), diretta da Cesare Segre e Carlo Ossola, Torino, Einaudi, 1999, vol. VIII, pp. 392-393; Roberto Orlando, *Il 'razionalismo' di Montale fra Bergson e Šestov*, in Id., *Applicazioni montaliane*, Lucca, Pacini Fazzi, 2001, p. 137-177.

[2] Roberto Orlando, *Il 'razionalismo' di Montale fra Bergson e Šestov*, cit., p. 975. [3] Ivi, p. 977.

[4] Il tema schopenhaueriano è una delle costanti delle prime tre raccolte: cfr. *Non rifugiarti nell'ombra*, *Visita a Fadin*, *Intenzioni (Intervista immaginaria)*.

[5] Roberto Orlando, *Il razionalismo di Montale tra Bergson e Šestov*, cit., p. 983.

'72 compare nove volte (in *Satura*: *Botta e risposta I*, v. 5; *Auf Wiedersehen*, v. 5; *Gli uomini che si voltano*, vv. 19 e 26).[1] L'inganno affrontato dall'inetto-Arsenio è traslato in forma ironica e rappresenta uno dei motivi centrali dello stile tardo montaliano. L'ironia, infatti, non è usata solo per smascherare la ricerca del miracolo, che il poeta topo-trovarbe riconosce fallace, ma consente anche di confrontarsi criticamente con il presente storico, con il suo nuovo assetto ideologico ed esistenziale, in cui la precedente ricerca di un assoluto è divenuta impraticabile e fonte di scetticismo costante. Si leggano, a proposito, testi come *Qui e là* e *Götterdämmerung* (la cui prima stesura recava il titolo sintomatico *Prima rappresentazione*[2]).

Tra il vecchio e il nuovo mondo, tuttavia, resta immutata la posizione degli «automi», coloro che non hanno coscienza di sé e continuano a credere nell'inganno della rappresentazione: infatti, anche l'umanità descritta in *Qui e là* avanza ignara di ogni punto di vista critico ed è condannata a una vita-in-morte. I «malvivi» di *Flussi*, gli «automi» delle *Occasioni*, che concretizzano reminiscenze šestoviane, rivivono così nei «cadaveri in maschera» di *Gli uomini che si voltano* (in *Niente di grave* sono significativamente chiamati "nati-morti", v. 13), che – come le figure dei quadri di Ensor o le «anime morte» di Gogol' – si trascinano nell'orizzonte senza *telos* della massificazione. La condizione degli «automi» di *Satura*, però, non è descritta tramite una diffrazione lirica tra inetto-Arsenio e «malvivi», come nel primo Montale: è osservata attraverso la disposizione ironica, che livella poeta topo-trovarobe e «automi» sul medesimo piano dell'immanenza caotica (come è anche evidenziato dall'uso della prima persona plurale in *Götterdämmerung* e *Qui e là*). Il soggetto, infatti, è consapevole dell'«inganno», ma la constatazione dell'impossibilità di un assoluto lo schiaccia sullo stesso orizzonte di chi continua a vivere in modo inconsapevole.

L'immanenza caotica annulla la trascendenza: i segnali del miracolo, con cui si cercava una strada attraverso il mondo, sono sostituiti dall'ironia. Immanenza caotica e ironia rappresentano, dunque, le chiavi interpretative della nuova stagione montaliana e vengono suggerite anche dal titolo della raccolta. La voce latina *satura*, infatti, è riconducibile a due significati: «miscellanea» e «satira». Il primo rimanda all'idea di un insieme composito e variato, cui si lega perfettamente la fisionomia dell'immanenza caotica; il secondo chiama in causa la disposizione ironica.[3]

I temi che caratterizzano la rappresentazione inclusiva sono dovuti a uno sguardo ironico, determinato dalla consapevolezza razionale del soggetto nei confronti della realtà. Ciò non significa che il poeta si erga ad autocratico interprete giudicante: comporta, piuttosto, il punto di vista disincantato di chi abbatte le illusioni, sconfessa la ricerca del miracolo e la pretesa di una selezione sul materiale poetico. La consapevolezza, propria dello stile tardo montaliano, definisce la poesia di *Satura* come un'arte «storica»:[4] composta a partire da un punto di vista onnisciente,

[1] Cfr. Giuseppe Savoca, *Concordanza di tutte le poesie di Eugenio Montale*, Firenze, Olschki, 1987, pp. 348-349.

[2] Cfr. Eugenio Montale, *Satura*, a cura di R. Castellana, cit., p. 104.

[3] Cfr. Id., Satura *di Eugenio Montale* (Intervista di M. Corti, 1971), cit., p. 1701.

[4] René Girard, *Menzogna romantica e verità romanzesca. Le mediazioni del desiderio nella letteratura e nella vita*, trad. it. di Leonardo Verdi-Vighetti, Milano, Bompiani, 2005, p. 205. Girard usa questa espressione analizzando le modalità in cui il desiderio metafisico determina la posizione del personaggio-narratore Marcel nella *Recherche*, e scrive: «Soltanto il romanziere onnisciente e onnipresente può riunire frammenti di durata e metterli a confronto per svelare le contraddizioni che sfuggono ai personaggi stessi. La moltiplicazione

capace di una visione distanziante che sa confrontarsi lucidamente con il passato e con il presente.

Lo sguardo ironico e distanziante determina lo sviluppo di specifici luoghi tematici: 1) il motivo del soggetto come personaggio, correlato all'alta frequenza di citazioni auto e eteroreferenziali; 2) i motivi astratti, dovuti al passaggio da una poesia che aveva origine in un attimo-cognizione a una poesia che nasce da un movimento prettamente raziocinante e argomentativo.

4. Il soggetto come personaggio

La presenza del poeta come personaggio è legata alla destrutturazione del soggetto poetico in rapporto a una realtà massificata e alienante: perse le possibilità espressive delle prime tre raccolte, l'io non è più parte diretta della scena lirica. Alla base di tutto ciò non vi è una spersonalizzazione, ma uno spostamento dell'io lirico di un tempo, che era tutt'uno con la crescita dell'«occasione-spinta», ad una controscena, da cui può gestire con ironia lo sviluppo testuale e attuare una dialettica tra se stesso e il tu-lettore-interprete, chiamato a seguirne le allusioni. Si ha l'impressione che l'io non si trovi più *dentro* al testo, ma che ne regoli le dinamiche dall'*esterno*, in una prospettiva di straniamento teatrale. Da questa controscena l'io si riconosce non più come «essenza», ma come «fenomeno»:[1] attuando la «poetica dello "spiattellamento"», presenta se stesso quale soggetto di un passato poetico di cui sente esaurite le possibilità espressive e come elemento catalizzatore che si fa strada nella realtà plurivalente. Nel primo caso si genera uno sviluppo dei rimandi autoreferenziali, soprattutto attraverso le autocitazioni, che chiamano in causa i luoghi delle prime tre raccolte; nel secondo caso si nota lo sviluppo di citazioni eteroreferenziali, che l'autore usa per rendere esplicite le sue riflessioni sul presente, di cui parla spesso anche nelle prose narrative o giornalistiche.

Il motivo del poeta-personaggio è il modo principale attraverso cui «Montale tende a spostare il baricentro della sua presenza nella società e nella cultura del secondo dopoguerra, diventando un *maître à penser* non allineato, controcorrente, dotato di argomentazioni paradossali che si prestano a un trattamento poetico arguto».[2] Nelle prime recensioni di *Satura*,[3] il motivo era usato soprattutto per interpretare le autocitazioni e la metamorfosi dalla prima alla seconda stagione. A proposito, Pasolini sosteneva che Montale era uscito dalla «figura da romanzo» dei primi libri ed era entrato nella «cronaca».[4] Raboni affermava che già nella *Farfalla di Dinard* il po-

dei mediatori e le particolari modalità della mediazione richiedono un'arte essenzialmente storica» (p. 205). Nel caso della nostra analisi, la «storicità» dello sguardo del personaggio-narratore proustiano, è traslata sul piano dell'ironia.

[1] Pier Vincezo Mengaldo, *Primi appunti su «Satura»*, in Id., *La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale*, Milano, Feltrinelli, 1975, p. 336.

[2] Alberto Casadei, *Le maschere del poeta senza Poesia: «Satura» e le ultime raccolte*, in Id., *Montale*, Bologna, Il Mulino, 2008, p. 92.

[3] Si veda Giovanni Raboni, *L'altro Montale*, «Paragone», 256, xxii, 1971, p. 105 e sgg.; Franco Fortini, *«Satura» nel 1971*, in Id., *Nuovi saggi italiani*, Milano, Mondadori, 1987, p. 317 e sgg; e Maria Corti, *«Satura» e il genere* diario poetico, «Strumenti critici», 15, giugno 1971, p. 349 e sgg.

[4] Pier Paolo Pasolini, *Satura*, «Nuovi Argomenti», 1, 1971, pp. 17-18.

eta aveva creato uno «splendido controstampo narrativo»[1] dell'io della *Bufera*. Tra il Montale-poeta della *Bufera* e il Montale-personaggio della *Farfalla* esiste «un sinistro gioco delle parti *through the glass*»,[2] ma la linea di demarcazione tra l'io lirico e il personaggio narrativo resta salda. In *Satura*, invece, si verifica «l'irruzione del personaggio (e 'prosatore') nella sfera, prima rigorosamente autopreclusa, del suo fare poetico».[3] Per Raboni, questa irruzione segna l'esaurimento dell'antica espressione lirica: non a caso a fianco del termine «personaggio» usa quello di «"prosatore"» virgolettato, a indicare il peso dell'esperienza narrativa come campo di allontanamento dalla precedente dizione[4] e la capacità di creare «effetti di distanza».[5]

Il motivo dell'io-personaggio proviene da una linea poetica ben precisa: il crepuscolarismo, infatti, l'aveva codificato in forma topica. Inoltre, nel 1960, veniva pubblicata l'antologia *I crepuscolari*,[6] parallela ai coevi fermenti del Neocrepuscolarismo e della poesia satirica.[7] Tuttavia, presso i crepuscolari e nei loro epigoni, la figura del poeta-personaggio è vista soprattutto nei termini di una riduzione nichilistica che resta entro i canoni di un *cliché* letterario. Tra il *cliché* crepuscolare e il soggetto-personaggio di *Satura* esiste solo una somiglianza di superficie. È vero, infatti, che nella quarta raccolta montaliana si incontra la figura del poeta topo-trovarobe, in cui è elevato il grado di abbassamento nichilistico, ma tale figura non sottostà mai al principio di uno stereotipo retorico: il ruolo del soggetto-personaggio è, infatti, legato a una funzione di indagine esistenziale prodotta dalla consapevolezza ironica del poeta. Inoltre, la consapevolezza ironica esclude qualsiasi fusione tra l'uomo poeta e il suo personaggio, come invece avviene, secondo Montale, in Palazzeschi e in Hemingway.[8]

Ora, se nei casi di Palazzeschi e Hemingway si compie una fusione tra uomo e personaggio, si può notare che anche l'io di *Ossi*, *Occasioni* e *Bufera* subisce una identificazione netta con la figura di Arsenio, che ne crea un vero e proprio doppio, così come appare nella maggioranza degli scambi epistolari. Nelle centocinquantasei lettere del carteggio *Lettere a Clizia*,[9] ad esempio, ottantasei recano la firma «E.», sigla per «Eugenio», mentre nelle altre compare lo pseudonimo «Arsenio» e gli affini «A.», «Ars», «Arsenius». Singolare è il caso delle lettere terza e sessantaseiesima: la prima, datata 7 agosto 1933, reca in calce «e. m. alias Arsenius»,[10] e nella seconda, dell'8 marzo 1935, troviamo la dicitura «A. (o E.) *ad libitum*»,[11] espressioni che mostrano la forte connessione tra persona e personaggio letterario. In *Satura*, però, il gioco delle parti «*ad libitum*» non è più praticabile: a partire dal dittico dei testi iniziali, *Il* tu e *Botta e risposta I*, l'autore si autorappresenta e demistifica la fisionomia di poeta istituzionale.

[1] Giovanni Raboni, cit., p. 105 (si veda anche Romano Luperini, *Tra* la casa delle due palme *e l'albergo di lusso*, in Id., *Storia di Montale*, Bari, Laterza, 2007, p. 189 e sgg.).

[2] *Ibidem*.

[3] Ivi, pp. 106-107.

[4] A proposito, Luperini intravede proprio nelle note ironiche della *Farfalla di Dinard* il primo luogo in cui inizia a formarsi la nuova tonalità della poesia di *Satura*: cfr. Romano Luperini, *Tra* la casa delle due palme *e l'albergo di lusso*, cit., p. 189.

[5] Giovanni Raboni, *L'altro Montale*, cit., p. 108.

[6] Cfr. *I crepuscolari*, a cura di A. Vallone, Palermo, Palumbo, 1960.

[7] Cfr. *Poesia satirica dell'Italia d'oggi*, a cura di Cesare Viviani, Parma, Guanda, 1964.

[8] Cfr. Eugenio Montale, *Palazzeschi oggi* (1978) e *Hemingway di là dal fiume* (1965), in Id., SM (P), vol. II, pp. 3057 e 2709-2710.

[9] Cfr. Id., *Lettere a Clizia*, a cura di Rosanna Bettarini, Gloria Manghetti e Franco Zabagli, Milano, Mondadori, 2006.

[10] Ivi, p. 5.

[11] Ivi, p. 140.

5. Motivi astratti: dall'attimo-cognizione all'argomentazione raziocinante

La consapevolezza ironica determina un orientamento soprattutto raziocinante e argomentativo della scrittura. L'attimo-cognizione del lirismo tragico, che esaltava il dato concreto nel suo valore fisico e percettivo (quindi come correlativo oggettivo), è filtrato attraverso un distanziamento ironico. In *Satura*, oggetti e presenze divengono così manifestazione di una concretezza e di un'astrattezza entrambe al massimo grado. Agli occhi dell'io-poetico, l'oggetto assume un significato unicamente concreto, materiale, connotativo. Per l'io-empirico, invece, si trasforma nella sembianza denotativa di una scena, una finzione teatrale astraente di cui coordina, dall'esterno, lo svolgimento. La fisicità e percettibilità delle cose è trascesa in un campo di speculazione argomentativa e raziocinante. In questo campo, le cose sono soggette a una surdeterminazione che, come avviene in molte opere della *pop art*, ne esaspera il realismo tanto da scollegarle dalla realtà oggettiva a cui appartengono. Nel *badinage* linguistico e nel *collage* referenziale di *Satura*, gli oggetti divengono tessere di una speculazione astraente: il nome concreto e quello astratto si affastellano in sequenze elencative, la cui funzione scavalca la rappresentazione realistica (narrativa) vera e propria.

I temi della storia e del tempo sono esempi di come la rappresentazione inclusiva di *Satura* tenda a usare i vari aspetti della realtà non per costruire un'arte che *significhi* a partire dalle sue forme e presenze, ma dal pensiero dell'autore in relazione a tali forme e presenze. Oggetti, situazioni, ricordi, asserzioni, citazioni: tutto contribuisce alla scrittura «storica»,[1] alla parola-commento dello stile tardo montaliano. Il tempo e la storia, svolti in chiave naturalistica negli *Ossi*, psicologica nelle *Occasioni*, escatologica nella *Bufera*,[2] divengono costanti di pensiero su cui il poeta svolge le sue riflessioni nichilistiche: non hanno più uno spazio in cui gli avvenimenti accadono e sono percepiti. Nel mondo dei surrogati, dell'informazione nata e morta nel giro di pochi istanti, nell'accecante consumo degli spettacoli, ogni significato storico o temporale può esistere solo nella dimensione dell'attimo, della sua messa in scena: non è storicizzabile né temporalizzabile. Per il soggetto, la storia e il tempo coincidono con categorie astratte, non con stati reali a cui partecipare. Montale è *fuori* dalla storia e *fuori* del tempo: ogni cosa ha un valore attimale, sincronico, nella gabbia di un presente sconfinato, attraversabile, ma mai totalmente interpretabile, se non come esperienza dell'insensatezza.[3] Ecco allora che la poesia-commento dà

[1] René Girard, *Menzogna romantica e verità romanzesca*, cit., p. 205.

[2] Cfr. Elisabetta Graziosi, *Viaggio nella terra di Babele*, in Ead., *Il tempo in Montale. Storia di un tema*, Firenze, La Nuova Italia, 1978, p. 141.

[3] Cfr. Sergio Givone, *Lettura filosofica di Montale. Il tempo e il male*, in *Il secolo di Montale*, cit., pp. 71-82. Nel saggio il nichilismo montaliano è interpretato sulla base della filosofia gnostica. Scrive Givone: «Secondo Jonas c'è un nichilismo antico e un nichilismo moderno. Il primo rinvia alla gnosi. Il secondo alla filosofia dell'esistenza. Comune a entrambi è l'idea che l'uomo si trovi in un mondo alieno, impenetrabile, insensato. Ma mentre il nichilismo antico, coerentemente, pone la domanda su chi getta e da dove, il nichilismo moderno, ben più raffinato, l'ignora. […] Montale, ultimo degli gnostici, tiene fermo il nesso di conoscenza e passione. Conoscere è patire il male di vivere. Patire il male di vivere è conoscere» (pp. 73-75). Nell'ultimo Montale lo gnosticismo sarebbe ancor più radicale: nell'unico orizzonte dell'immanenza caotica, dove è

vita a una rappresentazione inclusiva che raccoglie oggetti disparati, affastellati, interscambiabili, provenienti da brandelli di una realtà caotica che non può essere più autenticamente sentita, né interpretata in termini di un determinismo storico o in base a fedi religiose, politiche, intellettuali.

Quasi tutti i testi di *Satura I* e *II* sono improntati a una collezione di cose, situazioni, descrizioni minimali dell'oggetto e uso di astratti, spesso inseriti in uno strofismo cantilenante da filastrocca satirica che incrementa l'effetto del *badinage*. Fatta eccezione per le poesie con tonalità lirico tragica, in tutte le altre il realismo degli oggetti è subordinato alla speculazione argomentativa e astraente del soggetto. *L'alluvione ha sommerso il pack dei mobili*,[1] ad esempio, è incentrato sull'immagine del fiume straripante che sommerge e trascina nella sua «nullità inesorabile» i ricordi, i segnali del tempo e della storia. La testualità è costruita con un elenco di oggetti che perdono i caratteri naturalistici e psicologici, tipici della lirica tradizionale o del romanzo, così come avviene ancora nella metafora del tempo-fiume di *L'Arno a Rovezzano*. Nella parte centrale della poesia (vv. 4-13), è riportato un elenco di oggetti. La loro qualità è data da una surdeterminazione che non si limita solo al particolarismo fisico, ma che fa uso anche di una serie di nomi propri. Gli oggetti subiscono una «ricontestualizzazione» e una «rifunzionalizzazione»:[2] rappresentano le componenti di un racconto (l'alluvione fiorentina del 1966) e i luoghi simbolici dell'identità privata dell'autore, di un contesto storico-culturale che appartiene al passato (la cultura europea degli anni Trenta, determinante per le *Occasioni*), di un messaggio meta-poetico che decreta il superamento del grande stile montaliano. Le sequenze prosastiche di questo *Xenion* sono il primo esempio del modo in cui Montale svolge, in *Satura*, le sue riflessioni sul significato del tempo e della storia: l'accumulo, che ne è l'aspetto retorico dominante, è figura del relativismo, dell'impossibilità di riconoscere un orientamento certo cui far riferimento e, quindi, della rappresentazione inclusiva condotta da una prospettiva di straniamento. Anche i versi monoverbali di *Fanfara* riproducono lo stesso meccanismo, e così le sentenze apodittiche di *La storia*, le strofe di *Realismo non magico*, quelle di *Le stagioni*, i periodi definitori di *Tempo e tempi* e *La diacronia*.

L'ironia del tardo Montale accosta oggetti e concetti, spesso legati da sottili figure retoriche. Gli accostamenti però risultano in apparenza slegati, nonostante frequenti nessi del discorso. *Tempo e tempi*, ad esempio, si sviluppa con una serie di periodi apparentemente scissi. Il un discorso appare frastagliato: i collegamenti tra immagini e concetti non fanno capo a un vero sviluppo lirico o narrativo, ma a un'argomentazione raziocinante condotta dall'esterno. Il tempo-«prisma» del *Car-*

impossibile postulare, anche *e negativo*, una trascendenza o un assoluto, l'insensatezza diviene un vero e proprio dominio labirintico.

[1] Cfr. Riccardo Castellana, *«L'alluvione ha sommerso il pack dei mobili» («Xenia», II, 14). Introduzione, commento e apparati*, «Allegoria», 18, 1994, pp. 95-105.

[2] Ivi, p. 100: la ricotestualizzazione e la rifunzionalizzazione, per Castellana, sono collegati al «ritorno del rimosso» o del «represso sociale», di cui F. Orlando parla in relazione alla figura dell'elenco nel suo *Gli oggetti desueti* (cfr. Francesco Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura: rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi, 1993). Gli oggetti dell'*Alluvione* sarebbero chiavi interpretative di più livelli di lettura: storico e culturale, dell'identità privata, meta-poetico.

nevale di Gerti si è trasformato nel tempo-«nastro» di *Tempo e tempi*:[1] le categorie interpretative, temporali e storiche, sono un ricordo disforico, così come appare disforico il periodare. Il tempo e la storia sono insensati a livello intrinseco, causale; non possono essere rappresentati liricamente, o romanzescamente, ma solo per scarti e disgiunture, con una parola "balbuziente", sfaccettata in «armoniche». Questa visione determina un «alto grado di oggettività dell'informazione»: l'argomentazione tende a sostituire le «coordinate soggettive» del discorso con quelle «oggettive», come nell'uso degli aggettivi, il cui campo semantico è raramente attinto al dominio dei sentimenti o delle impressioni, ma a motivi oggettivi (spazio/tempo/quantità).[2]

6. Retorica, metrica e lingua

La rappresentazione inclusiva di *Satura* è dovuta soprattutto a un sistema stilistico e tonale che ribalta la tradizionale "specializzazione" lirica.[3] La poesia dello stile tardo attua uno «sliricamento»[4] dei temi e del linguaggio, in base a una «concezione strumentale» della parola.[5] La scrittura di *Satura* è composta da una spinta centripeta e da una spinta centrifuga, così come è stata descritta, con altre valenze, anche la prosa di Gadda.[6] Il movimento centripeto proviene dalla tonalità prosastica, ironica, satirica, dall'effetto di sordina, che conferiscono «omogeneità [al] *sermo humilis*»,[7] unità tonale e di inquadramento alla varietà di motivi, suggestioni, citazioni. Questi ultimi determinano il movimento centrifugo, che articola la fisionomia composita di struttura, stile, messaggio del libro e supera il concetto classico di «identità» dell'opera.[8] La fisionomia centripeta può essere analizzata da due punti di vista congiunti: la disposizione ironica che, per «sgusciare l'oggetto dai falsi involucri ideologico-verbali che lo avvolgono», dispone la scrittura secondo un «uso indiretto della lingua»,[9] adattando alla poesia una serie di espedienti stilistici e retorici, spesso

[1] Cfr. Roberto Orlando, *Tema e* imagery *di «Tempo e tempi»*, in Id., *Applicazioni montaliane*, cit., pp. 123-135.

[2] Cfr. Maria Pia Musatti, *Le strutture dell'aggettivo in «Satura» di E. Montale*, «Strumenti critici», 35, febbraio 1978, p. 82.

[3] Cfr. Eugenio Montale, *Parliamo della poesia* (1957), ora in Id., SM (P), vol. ii, p. 2110.

[4] Id., *152 poeti in un secolo (e non sono forse sufficienti)*, recensione a *Antologia dei poeti italiani dell'ultimo secolo*, a cura di G. Ravegnani e G. Titta Rosa, Martello, Milano, 1963 (1963), ora in Id., SM (P), vol. ii, p. 2582.

[5] Angelo Jacomuzzi, cit., p. 161.

[6] Cfr. Emilio Manzotti, *Note sulla sintassi della «Cognizione»*, nella sezione *Archivio Manzotti* di «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», p. 20 (http://www.gadda.ed.ac.uk/), prima in *In ricordo di Cesare Angelini. Studi di letteratura e filologia*, a cura di F. Alessio e A. Stella, Milano, Il Saggiatore, 1979, pp. 343-79. Si veda anche Id., *«Era l'alba, e più» (C. E. Gadda,* Pasticciaccio*, viii)*, «Per leggere», 19, autunno 2010, pp. 217-312.

[7] Fausto Curi, *«Satura», Ri-nascita dello* stile comico, in *Il secolo di Montale* (Genova 1896-1996), cit., p. 568.

[8] Alexander Dorner, *Il superamento dell'arte*, trad. it. di E. Fubini e L. Fabbri, Milano, Adelphi, 1964, p. 180: «Ciò che oggi hanno in comune la fisica e l'arte figurativa è di aver accettato lo spontaneo potere di autotrasformazione che ha soppiantato il vecchio concetto di identità. Ma né l'uno né l'altro campo può essere isolato dal resto della vita: ognuno di essi è arricchito dalle nuove esperienze raccolte in campi diversi. Chi oserebbe oggi separare la fisica dalla biologia, dalla psicologia, dalla filosofia, dalla sociologia, dall'economia e dalla politica? E come potrebbero architettura e *disign* sopravvivere, se fossero separati da tutte queste discipline? Per capire pienamente le forze che operano nella trasformazione ora in atto delle arti figurative dobbiamo dare un'occhiata anche agli altri campi di ricerca» (pp. 180-181).

[9] Michail Bachtin, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, in Id., *Estetica e romanzo*, trad. it. di Clara Strada Janovič, Torino, Einaudi, 1979[1]; 2001, p. 384.

già sperimentati nelle prose;[1] un principio tonale comico, basso, in sordina, metonimico della balbuzie, delle «armoniche» della scrittura.

Ironia e satira sono veicolate da particolari figure retoriche, moduli strofici, stilistici, usi linguistici. Le figure retoriche sono improntate al principio del doppio senso, dell'ambivalenza, dell'«uso indiretto della lingua»: ossimoro, paronomasia, poliptoto, figura etimologica, *calembour*, accompagnati da un impiego ironico di anafora e omoteleuto. Al medesimo principio si ispira lo strofismo:[2] 1) i componimenti monostrofici (o in cui la maggior parte dei versi è disposta in un unico ampio movimento) sono articolati in un intrico di figure retoriche occultate sotto la sintassi piana e la morfologia comune, che determinano la prima marca ironica dell'argomentazione; 2) le poesie polistrofiche sono strutturate in modo che le strofe si susseguano in un accumulo progressivo, in cui – spesso – ogni strofa, aperta da riprese anaforiche, contiene un ragionamento ribaltato o ironizzato in quella successiva.

Figure retoriche e strofismo, inoltre, sono corroborati da una tessitura fonica che ne esalta i doppi sensi semantici:[3] i versi rimati sono meno del 55%[4] e le rime sono quasi tutte imperfette, spesso ottenute in combinazioni con termini strategici dal punto di vista lessicale o fonetico (ad esempio, rime tra una parola italiana e una straniera; rime ossitone alla fine di un periodo, di una strofa, di un componimento). In più, rime e assonanze sono spesso dislocate all'interno dei versi, creano numerose ipermetrie e ipometrie, echi stranianti nello sviluppo testuale. *Satura*, infatti, è ricchissima di iterazioni fonico-semantiche: metrica, strofismo e retorica sono il risultato di ironici bilanciamenti, riprese, allusioni tra le «armoniche», che determinano un impasto musicale complesso e plastico, incentrato su scarti semantici ed equivoci, su sistema tonale occultato da un sistema atonale.[5]

Il linguaggio è sviluppato in base a un'idea ironica di «scarto», «differenza»:[6] lo si nota per l'alto numero di aggettivi collocati dopo il nome, con valore non esornativo, ma oggettivo-informativo, molte volte caratterizzati dal suffisso *–bile*, comune al gergo delle scienze («suffisso sdrucciolo [...] che si coniuga spesso con la prefissazione *in-* negativo»[7]), per le frequenti parole citate tra virgolette o apici, i forestierismi e i latinismi, i termini specialistici e settoriali, i neologismi e i composti, ma anche i nomi comuni di cose che possono essere corredati da quelli delle marche.

Il tutto in una cornice di stilemi che formano l'ossatura della poetica ironica, o indiretta, di *Satura*. Mi riferisco, ad esempio, alle tipologie degli *incipit* e degli *explicit*, che raramente hanno l'aspetto dei limiti riconoscibili del testo: spesso sono co-

[1] Cfr. Alberto Casadei, *Nella stagione di «Satura»*, cit., p. 75 e sgg.; Guido Mazzoni, *«Satura» e la poesia del secondo novecento*, in Id., *Forma e solitudine. Un'idea della poesia contemporanea*, Milano, Marcos y Marcos, 2002, p. 87 e sgg.

[2] Cfr. Andrea Afribo, *Consistenza e testura delle strofe in «Satura»*, in *Quaderno montaliano*, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, Padova, Liviana, 1989, pp. 41-65.

[3] Cfr. Simonetta Michelotto, *Rime, assonanze, iterazioni fonico-semantiche in «Satura»*, in *Quaderno montaliano*, cit., pp. 101-117.

[4] Cfr. Vittorio Coletti, *L'italiano di Montale*, in *Il secolo di Montale*, cit., p. 142.

[5] Cfr. Stefano Agosti, *Strutture transcomunicative in «Xenia»*, in Id., *Il testo poetico. Teoria e pratiche d'analisi*, Milano, Rizzoli, 1972, p. 202.

[6] Vittorio Coletti, cit., p. 139.

[7] Ivi, p. 148.

stituiti da formule, che possono essere asseverative o ipotetiche, ma con un valore epigrammatico, gnomico, o di *pointe* allegorica (nelle chiuse), che esclude l'idea di limiti testuali. Anche la forma della finzione epistolare lascia un sentore d'equivoco sulla funzione di *incipit* e *explicit* (es. *Botta e risposta* II e III). E le poesie monostrofiche, con apertura spesso *in medias res* e con un intreccio di dialogo, monologo, descrizione, narrazione, si presentano come colate di versi prosastici ritagliati da una sorta di borbottio di sottofondo, più ampio della porzione testuale che riusciamo a vedere (*Dialogo*, *Lettera*, *Le revenant*), così come avviene per molti testi articolati in più strofe cantilenanti e, spesso, aperte da anafore (*Fanfara*, *I bambini*, *È ridicolo credere*). Inoltre, i movimenti argomentativi di *Satura* sono frequentemente sviluppati attraverso una commistione di frasi definitorie, ipotetiche, dialogismo, che avanzano attraverso passaggi progressivi, ognuno dei quali tende a cancellare semanticamente il precedente: l'uso delle parentetiche e delle incidentali è una forma del meccanismo di cancellazione, che genera equivoco e straniamento.

Retorica, metrica, lingua si compattano nella «musica atonale» del libro.[1] La disposizione ad una testualità che dia corpo fisico a una «melodia»[2] è caratteristica di tutta la poesia montaliana: la poetica metafisica delle prime raccolte era basata su principi ritmici accorti, che tornano – capovolti di segno – in *Satura*. L'attenzione per il tocco musicale fa comprendere il modo in cui è stata strutturata fisicamente la rappresentazione inclusiva, ossia in base al principio costitutivo delle «armoniche»: *armonica* e *atonalità* sono le chiavi di ascolto dello stile tardo. L'autore, *maître à penser* che riconosce il suo ruolo di poeta istituzionale, comunica un messaggio intrinsecamente più filosofico che lirico, parlando con accortezza al pubblico contemporaneo che vive nel mondo della cultura dell'informazione e delle comunicazioni di massa. Per questo la «cattiva musica»[3] prosastica, informale, atonale, la «musica / di sincopi» (*Suoni*, vv. 1-2) può raccontare realisticamente la satira di un acuto osservatore di tempo, storia, società, espressioni artistiche attuali. L'equivoco, il gioco di parole, lo stato ossimorico della parola diventano allora recita tragicomica di una «balbuzie astuta»:[4] la satira è l'estrema «vena»[5] comunicativa e sociale (benché in forma nichilistica) di questo «uomo-mùsico»,[6] che non è mai venuto meno a un principio semantico, e testimoniale, dell'arte.

[1] Si veda, in particolare, la recensione di Montale agli *Strumenti umani* (1965), in ID., SM (P), vol. II, p. 2749.

[2] MARGHERITA DALMATI, *La musica nella poesia di Montale*, in *La poesia di Eugenio Montale* (Genova, 25-28 novembre 1982), Firenze, Le Monnier, 1984, p. 325 e sgg.

[3] Cfr. ANTONIO ZOLLINO, *L'elogio della* cattiva musica, in Id., *I paradisi ambigui*, Piombino, Ass. Culturale Il Foglio, 2008, p. 288 e sgg. Cfr. EUGENIO MONTALE, *Il paradosso della cattiva musica* (1946), in ID., SM (AMS), p. 384 e sgg.

[4] MARIA ANTONIETTA GRIGNANI, *Tecniche argomentative dell'ultimo Montale*, in EAD., *La costanza della ragione*, Novara, Interlinea, 2001, p. 84.

[5] EUGENIO MONTALE, *Resta la vena della satira* (1969), ora in Id., SM (P), vol. II, pp. 2926-2927.

[6] CARLO EMILIO GADDA, *Montale, o l'uomo-mùsico*, in ID., *Il tempo e le opere*, Milano, Adelphi, 1982, p. 161.

BIBLIOGRAFIA

Opere di Eugenio Montale

Opere in poesia

L'opera in versi, a cura di Rossanna Bettarini e Gianfranco Contini, Torino, Einaudi, 1980;
Tutte le poesie, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1984;
Ossi di seppia, a cura di Pietro Cataldi e Floriana d'Amely, Milano, Mondadori, 2003;
Mottetti, a cura di Dante Isella, Milano, Adelphi, 1988[1]; 2008;
Satura, a cura di Riccardo Castellana, Milano, Mondadori, 2009;
Diario del '71 e del '72, a cura di Massimo Gezzi, Milano, Mondadori, 2010.

Opere in prosa

Auto da fé, Milano, Il Saggiatore, 1966, in SM (AMS), pp. 8-380;
La poesia non esiste, Milano, Scheiwiller, 1971, in PR, pp. 524-554;
Trentadue variazioni (prima stampa fuori commercio: 1972-1973), Milano Scheiwiller, 1987, in PR, pp. 555-612.
Quaderno genovese, a cura di Laura Barile e con uno scritto di Sergio Solmi, Milano, Mondadori, 1983, in SM (AMS), pp. 1281- 1470.

Commenti, recensioni, interviste

Il secondo mestiere. Prose 1920-1979, voll. I e II, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1996 = SM (P);
Il secondo mestiere. Arte, musica e società, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1996 = SM (AMS).

Carteggi

Lettere a Clizia, a cura di Rossana Bettarini, Gloria Manghetti e Franco Zabagli, con un saggio introduttivo di Rossana Bettarini, Milano, Mondadori, 2006.

Opere degli altri autori citati

Günter Anders, *L'uomo è antiquato. Considerazioni sull'anima nell'epoca della seconda rivoluzione industriale*, trad. it. di Laura Dallapiccola, Milano, Il Saggiatore, 1963[1]; Torino, Bollati Boringhieri, 2007;
Antonella Anedda, *Residenze invernali*, Milano, Crocetti, 1992;
W. H. Auden, *The Dyer's hand*, London, Faber & Faber, 1963;
Id., *Selected Essays*, London, Faber & Faber, 1964;
Id., *Un altro tempo*, a cura di Nicola Gardini, Milano, Adelphi, 1987[1]; 2004;
Id., *Shorts*, a cura di Gilberto Forti, Milano, Adelphi, 2003;
Samuel Beckett, *Le poesie*, a cura di Gabriele Frasca, Torino, Einaudi, 1999;
Mario Benedetti, *Umana gloria*, Milano, Mondadori, 2004;
Enrico Bergson, *La filosofia dell'intuizione*, a cura di G. Papini, Lanciano, Carabba, 1909;
Elisabeth Bishop, *Miracolo a colazione*, traduzione di Damiano Abeni, Riccardo Duranti e Ottavio Fatica, con una nota di Ottavio Fatica, Milano, Adelphi, 2006;

Milo De Angelis, *Somiglianze*, Milano, Guanda, 1976;
Id., *Poesie*, Introduzione di Eraldo Affinati, Milano, Mondadori, 2008;
T. S. Eliot, *Opere* (vol. I: 1904-1939; vol. II: 1939-1962), a cura di Roberto Sanesi, Milano, Bompiani, 2001;
Id., *Il bosco sacro*, trad. it. di Vittorio Di Giuro e Alfredo Obertello, con una nota di Massimo Bacigalupo, Milano, Bompiani, 2003;
Umberto Fiori, *Tutti*, Milano, Marcos y Marcos, 1998;
Giovanni Giudici, *Poesie scelte* (1957-1974), a cura di Fernando Bandini, Milano, Mondatori, 1975;
Id., *Fortezza*, Milano, Mondadori, 1990;
Thomas Hardy, *Love poems*, Macmillan, 1963;
Id., *Poesie d'amore*, a cura di G. Sigh, Firenze, Passigli, 2006;
Robert Lowell, *Imitations*, New York, The Noonday Press, 1961;
Id., *Poesie* (1940-1970), a cura di Rolando Anzilotti, Parma, Guanda, 2001;
Mario Luzi, *Tutte le poesie*, vol. I, Milano, Garzanti, 2002;
Valerio Magrelli, *Ora serrata retinae*, Milano, Feltrinelli, 1980;
Marianne Moore, *Le poesie*, a cura di Lina Angioletti e Gilberto Forti, Milano, Adelphi, 1991;
Josè Ortega y Gasset, *La disumanizzazione dell'arte*, trad. it. di Salvatore Battaglia, con una nota introduttiva di Edmondo Borselli e un intervento di Elena Del Drago, Roma, Sossella, 2005;
Fabio Pusterla, *Concessione all'inverno*, Bellinzona, Casagrande, 1985;
Nelo Risi, *Di certe cose* (poesie 1953-2005), Introduzione di Maurizio Cucchi, Milano, Mondadori, 2006;
Edoardo Sanguineti, *Mikrokosmos. Poesie 1951-2004*, a cura di Erminio Risso, Milano, Feltrinelli, 2004;
Jean-Paul Sartre, *L'immaginario. Psicologia fenomenologica dell'immaginazione*, a cura di Raul Kirchmayr, Torino, Einaudi, 2007;
Vittorio Sereni, *Poesie*, a cura di Dante Isella, Milano, Mondadori, 1995;
Paul Valery, *Varietà*, a cura di Stefano Agosti, Milano, SE, 2007;
W. C. Williams, *Poesie*, trad. it. di Cristina Campo e Vittorio Sereni, Torino, Einaudi, 1961;
Andrea Zanzotto, *Tutte le poesie*, a cura di Stefano Dal Bianco, Milano, Mondadori, 2011.

Antologie citate

Luciano Anceschi, *Lirici Nuovi*, Milano, Hoepli, 1943[1]; Milano, Mursia, 1964[2];
Id., *Linea lombarda. Sei poeti (Editi e inediti di Vittorio Sereni, Roberto Rebora, Giorgio Orelli, Nelo Risi, Renzo Modesti, Luciano Erba)*, Milano, Magenta, 1952;
The Zephyr Book of English Verse. An Anthology, a cura di Margaret e Donald Bottrall, Stoccolma-Londra, 1945;
Poesia inglese contemporanea da Hardy agli Apocalittici, a cura di Carlo Izzo, Parma, Guanda, 1950;
I crepuscolari, a cura di A. Vallone, Palermo, Palumbo, 1960;
Poeti metafisici inglesi, a cura di Roberto Sanesi, Milano, Guanda, 1961[1]; 2010;
Poesia satirica dell'Italia d'oggi, a cura di Cesare Vivaldi, Parma, Guanda, 1964;
Poesia italiana del Novecento, a cura di Edoardo Sanguineti, Torino, Einaudi, 1969;
Il pubblico della poesia, a cura di Alfonso Berardinelli e Franco Cordelli, Cosenza, Lerici, 1975[1]; Ivi, Roma, Castelvecchi, 2004[2];
I poeti del Novecento, a cura di Franco Fortini, Bari, Laterza, 1977;

Poeti italiani del Novecento, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, Milano, Mondadori, 1978;
La parola innamorata. I poeti nuovi 1976-1978, a cura di Giancarlo Pontiggia e Ezio Di Mauro, Milano, Feltrinelli, 1978;
Poeti italiani del secondo Novecento (1945-1995), a cura di Maurizio Cucchi e Stefano Giovanardi, Milano, Mondadori, 1996;
Antologia della poesia italiana (Novecento), diretta da Cesare Segre e Carlo Ossola, vol. I, Torino, Einaudi, 1999;
Nanni Balestrini – Alfredo Giuliani, *Gruppo 63. L'Antologia*, Torino, testoeimmagine, 2002;
Poesia del Novecento italiano, a cura di Niva Lorenzini, voll. I e II, Roma, Carocci, 2002;
West of our cities. Nuova antologia della poesia americana, a cura di Mark Strand e Damiano Abeni, Roma, Minimum Fax, 2003;
La poesia italiana dal 1960 a oggi, a cura di Daniele Piccini, Milano, BUR, 2005;
Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000, a cura di Enrico Testa, Torino, Einaudi, 2005;
Parola plurale. Sessantaquattro poeti italiani fra due secoli, a cura di Giancarlo Alfano, Alessandro Baldacci, Cecilia Bello Minciacchi, Andrea Cortellessa, Massimiliano Manganelli, Raffaella Scarpa, Fabio Zinelli e Paolo Zublena, Roma, Sossella, 2005;
Modernism. An Anthology, edited by Lawrence Rainey, Blackwell Publishing, 2005.

Atti di convegni, miscellanee

Omaggio a Montale, a cura si Silvio Ramat, Milano, Mondadori, 1966;
Gruppo 63. Critica e teoria, a cura di Renato Barilli e Angelo Guglielmi, Milano, Feltrinelli, 1976;
Il movimento della poesia italiana negli anni Settanta, a cura di Tommaso Kemeny e Cesare Viviani, Bari, Dedalo Libri, 1979;
La poesia di Eugenio Montale, Atti del convegno internazionale (Milano 12-14 settembre – Genova 15 settembre 1982), Milano, Librex, 1983;
La poesia di Eugenio Montale (Genova, 25-28 novembre 1982), Firenze, Le Monnier, 1984;
Per conoscere Montale, a cura di Marco Forti, Milano, Mondadori, 1986;
Quaderno montaliano, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, Padova, Liviana, 1989;
Montale e il canone del Novecento, a cura di Maria Antonietta Grignani e Romano Luperini, Roma-Bari, Laterza, 1998;
Il secolo di Montale: Genova 1896-1996, a cura della Fondazione Mario Novaro, Bologna, Il Mulino, 1998;
Il canto strozzato. Poesia italiana del Novecento. Saggi critici e antologia di testi, a cura di Giuseppe Langella e Enrico Lelli, Novara, Interlinea, 2004;
La poesia italiana del secondo Novecento, Atti del Convegno di Arcavacata di Rende (27-29 maggio 2004), a cura di Nicola Merola, Soveria Mannelli, Rubettino, 2006;
Le forme della discorsività nella poesia del '900, Atti del III Convegno nazionale di studi (Pescara, 30 maggio-1 giugno 2002), a cura di N. D'Antuono e C. Benussi, Bologna, Millennium, 2006;
Montale dopo Montale. Persistenze e discontinuità nella tradizione a 50 anni da La bufera (Genova, Biblioteca Berio, 3-4 dicembre 2007), a cura di U. Fracassa, Genova, Provincia di Genova, 2008;
Per Romano Luperini, a cura di Pietro Cataldi, Palermo, Palumbo, 2010.

Opere critiche

Theodor W. Adorno, *Note per la letteratura (1943-1961),* trad. it. di Alberto Frioli e Enrico De Angelis, Torino, Einaudi, 1979;

Andrea Afribo, *Consistenza e testura delle strofe in* Satura, in *Quaderno montaliano*, cit., pp. 41-65;

Id., *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi*, Roma, Carocci, 2007;

Stefano Agosti, *Il testo poetico. Teoria e pratiche d'analisi*, Milano, Rizzoli, 1972;

Alberto Asor Rosa, *Il grande silenzio. Intervista sugli intellettuali*, a cura di Simonetta Fiori, Bari, Laterza, 2009;

Michail Bachtin, *Estetica e romanzo*, Introduzione di Rossana Platone, Torino, Einaudi, 2001;

Laura Barile, *Adorate mie larve. Montale e la poesia anglosassone*, Bologna, Il Mulino, 1990;

Ead., *Satire d'occasione*, in *Per Romano Luperini*, cit., pp. 343-353;

Roland Barthes, *La camera chiara. Note sulla fotografia*, trad. it. di Renzo Guidieri, Torino, Einaudi, 1980;

Id., *Miti d'oggi*, trad. it. di Lidia Lonzi, Torino, Einaudi, 1994;

Marco A. Bazzocchi, *Ancora racconti in versi*, in *La poesia italiana del secondo Novecento*, cit., pp. 65-84;

Gian Luigi Beccaria, *Grande stile e poesia del Novecento*, Milano, Serra e Riva Edizioni, 1983;

Walter Benjamin, *Angelus novus. Saggi e frammenti*, a cura di Renato Solmi, con un saggio di Fabrizio Desideri, Torino, Einaudi, 1995 (1962[1]);

Alfonso Berardinelli, *La poesia verso la prosa. Controversie sulla lirica moderna*, Torino, Bollati Boringhieri, 1994;

Id., *Casi critici. Dal postmoderno alla mutazione*, Macerata, Quodlibet, 2007;

Piero Bigongiari, *Poesia italiana del Novecento, II. Da Ungaretti alla III generazione*, Milano, Il Saggiatore, 1980;

Id., *Dal 'correlativo oggettivo' al 'correlativo soggettivo'*, in *Montale e il canone poetico del Novecento*, cit., pp. 424-428;

Luigi Blasucci, *Gli oggetti di Montale*, Bologna, Il Mulino, 2002;

Id., *Chiose a* L'educazione intellettuale, in *La poesia italiana del secondo Novecento*, a cura di Nicola Merola, cit., pp. 9-25;

Franco Buffoni, *Mid Atlantic. Teatro e poesia nel Novecento angloamericano*, Milano, Effigie, 2007;

Id., *L'ipotesi di Malin. Studio su Auden critico-poeta*, Milano, Marcos y Marcos, 2007;

John Butcher, *Poetry and Intertexuality. Eugenio Montale's Later Verse*, Perugia, Volumnia, 2007;

Glauco Cambon, *Eugenio Montale's poetry. A dream in Reason's Presence*, New Jersey, Princeton University Press, 1982;

Umberto Carpi, *Montale dopo il fascismo della* Bufera *a* Satura, Padova, Liviana, 1971;

Alberto Casadei, *Prospettive montaliane: dagli* Ossi *alle ultime raccolte*, Pisa, Giardini, 1992;

Id., *Montale*, Bologna, Il Mulino, 2008;

Pietro Cataldi, *Montale*, Palermo, Palumbo, 1993;

Remo Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 2001;

Stefano Colangelo, *Il soggetto nella poesia del Novecento italiano*, Milano, Mondadori, 2009;

Vittorio Coletti, *L'italiano di Montale*, in *Il secolo di Montale*, cit., pp. 137-170;

Gianfranco Contini, *Una lunga fedeltà. Scritti su Eugenio Montale*, Torino, Einaudi, 1974;
Id., *Letteratura italiana dell'Italia unita (1861-1968)*, Firenze, Sansoni, 1968;
Fausto Curi, Satura, *Ri-nascita dello* stile comico, in *Il secolo di Montale*, cit., pp. 563-573;
Id., *La poesia italiana del Novecento*, Bari, Laterza, 1999;
Francesca D'Alessandro, *Lo stile europeo di Sergio Solmi: tra critica e poesia*, Milano, Vita e Pensiero, 2005;
Giuseppe De Robertis, *Altro Novecento*, Firenze, Le Monnier, 1962;
Tiziana de Rogatis, *Montale e il classicismo moderno*, Pisa-Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 2002;
Ronald de Rooy, *Il narrativo nella poesia moderna: proposte teoriche e esercizi di lettura*, Firenze, Franco Cesati, 1997;
Francesco De Rosa, *Scansioni dell'ultimo Montale*, in *Montale e il canone poetico del Novecento*, cit., pp. 47-73;
Giacomo Debenedetti, *Poesia italiana del Novecento*, Milano, Garzanti, 1974[1]; 2000;
Alexander Dorner, *Il superamento dell'arte*, trad. it. di Enrico Fubini e Luciano Fabbri, Milano, Adelphi, 1964;
Umberto Eco, *Opera aperta*, Milano, Bompiani,1962;
Gilberto Finzi, *Poesia in Italia. Montale, novissimi, postnovissimi (1959-1978)*, Milano, Mursia, 1979;
Umberto Fiori, *La poesia è un fischio. Saggi 1986-2006*, Milano, Marcos y Marcos, 2007;
Franco Fortini, *Saggi italiani*, De Donato, Bari, 1974;
Id., *Nuovi saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987;
Id., *Saggi ed epigrammi*, a cura e con un saggio introduttivo di Luca Lenzini e uno scritto di Rossana Rossanda, Milano, Mondadori, 2003;
Hugo Friedrich, *La struttura della lirica moderna. Dalla metà del XIX secolo alla metà del XX secolo*, trad. it. di Piero Bernardini Marzolla, Milano, Garzanti, 2002;
Carlo Emilo Gadda, *Il tempo e le opere*, Milano, Adelphi, 1982;
Roberto Galaverni, *Dopo la poesia. Saggi sui contemporanei*, Roma, Fazi Editore, 2002;
Stefano Giovannuzzi, *Ritratto del poeta da morto (l'autoritratto funebre nella poesia del secondo Novecento)*, in *La poesia italiana del secondo Novecento*, cit., pp. 231-256;
René Girard, *Menzogna romantica e verità romanzesca. Le mediazioni del desiderio nella letteratura e nella vita*, trad. it. di Leonardo Verdi-Vighetti, Milano, Bompiani, 2005;
Alfredo Giuliani, *Autunno del Novecento*, Milano, Feltrinelli, 1984;
Sergio Givone, *Lettura filosofica di Montale. Il tempo e il male*, in *Il secolo di Montale*, cit., pp. 71-82;
Elisabetta Graziosi, *Il tempo in Montale. Storia di un tema*, Firenze, La Nuova Italia, 1978;
Maria Antonietta Grignani, *Prologhi ed epiloghi. Sulla poesia di Eugenio Montale*, Ravenna, Longo, 1987;
Ead., *La costanza della ragione*, Novara, Interlinea, 2001;
Michael Hamburger, *La verità della poesia. Da Baudelaire a Montale*, a cura di Costanzo Di Girolamo, Bologna, Il Mulino, 1987;
Ihab Hassan, *The Postmodern Turn: essays in postmodern theory and culture*, Ohio State University Press, 1987;
Friedric Jameson, *Postmodernismo ovvero La logica culturale del tardo capitalismo*, postfazione di Daniele Giglioli, trad. it. di Massimiliano Manganelli, Roma, Fazi Editore, 2007;
Hans Robert Jauss, *Storia della letteratura come provocazione*, a cura di Piero Creto-Dina, Torino, Bollati Boringhieri, 1999;
Wladimir Krysinski, *La poesia di Eugenio Montale e il canone del classicismo moderno*, in *Montale e il canone poetico del Novecento*, cit., pp. 131-151;

Luca Lenzini, *Stile tardo. Poeti del Novecento italiano*, Fermo, Quodlibet Studio, 2008;
Gilberto Lonardi, *Il Vecchio e il Giovane e altri studi su Montale*, Bologna, Zanichelli, 1980;
Id., *Il fiore dell'addio. Leonora, Manrico e altri fantasmi del melodramma nella poesia di Montale*, Bologna, Il Mulino, 2003;
Niva Lorenzini, *Le maschere di Felicita. Pratiche di riscrittura e travestimento da Leopardi a Gadda*, Lecce, Manni, 1999;
Ead., *Corpo e poesia nel Novecento italiano*, Milano, Mondadori, 2009;
Romano Luperini, *Il Novecento: apparati ideologici, ceto intellettuale, sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea*, voll. I e II, Torino, Loescher, 1981;
Id., *L'allegoria del moderno*, Bari, Laterza, 1990;
Id., *Storia di Montale*, Roma-Bari, Laterza, 1992[1]; 2006;
Id., *Il dialogo e il conflitto. Per un'ermeneutica materialistica*, Bari, Laterza, 1999;
Id., *La fine del postmoderno*, Napoli, Guida, 2005;
Mario Luzi, *Vicessitudine e forma. Da Lucrezio a Montale il mistero della creazione poetica*, Milano, Rizzoli, 1974;
Oreste Macrì, *Realtà del simbolo. Poeti e critici del Novecento italiano*, Firenze, Vallecchi, 1968;
Id., *La vita della parola. Studi montaliani*, Firenze, Le Lettere, 1996;
Angelo Marchese, *Amico dell'invisibile. La personalità e la poesia di Eugenio Montale,* a cura di Stefano Verdino, Novara, Interlinea, 2006;
Mario Martelli, *Eugenio Montale. Introduzione e guida allo studio dell'opera montaliana*, Firenze, Le Monnier, 1982;
Id., *L'autocitazione nel secondo Montale*, in *La poesia di Eugenio Montale*, cit., pp. 201-217;
Armand Mattelart, *Storia della società dell'informazione*, trad. it. di S. Arecco, Torino, Einaudi, 2002;
Guido Mazzoni, *Forma e solitudine. Un'idea della poesia contemporanea*, Milano, Marcos y Marcos, 2002;
Id., *Sulla poesia moderna*, Bologna, Il Mulino, 2005;
Pier Vincenzo Mengaldo, *La tradizione del Novecento. Prima serie*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996;
Id., *Montale critico di poesia*, in *Montale e il canone poetico del Novecento*, cit., pp. 213-239;
Id., *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000;
Simonetta Michelotto, *Rime, assonanze, iterazioni fonico-semantiche in* Satura, in *Quaderno montaliano*, cit., pp. 101-117;
Guido Morpurgo Tagliabue, *L'esthétique contemporaine. Une enquete*, Milano, Marzorati, 1960;
Elisa Silvia Nicolaccini, *Verso la prosa. Da Lucini a Sanguineti*, in *Il canto strozzato*, cit., pp. 111-123;
Francesco Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura: rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi, 1993;
Roberto Orlando, *Applicazioni montaliane*, Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore, 2001;
Christine Ott, *Montale e la parola riflessa. Dal disincanto linguistico degli* Ossi, *attraverso le incarnazioni poetiche della* Bufera, *alla lirica decostruttiva dei* Diari, Milano, FrancoAngeli, 2006;
Pietro Pancrazi, *Eugenio Montale poeta fisico e metafisico*, in *Scrittori d'oggi*, serie III, Bari, Laterza, 1946, pp. 248-258;
Pier Paolo Pasolini, *Passione e ideologia*, prefazione di Alberto Asor Rosa, Milano, Garzanti, 1960[1]; 2009;
Pierluigi Pellini, *Le toppe della poesia*, Roma, Vecchiarelli, 2004;

Daniele Piccini, *I poeti del* Pubblico della poesia *e della* Parola innamorata, in *Il canto strozzato*, cit., pp. 233-253;
Leone Piccioni, *Maestri e amici*, Milano, Rizzoli, 1969;
Gilda Policastro, *Sanguineti*, Palermo, Palumbo, 2009;
Antonio Porta, *Poesia degli anni Settanta*, Milano, Feltrinelli, 1979;
Fabio Pusterla, *Dubbi, più che altro*, in *Montale e il canone poetico del Novecento*, cit., p. 433-440;
Giovanni Raboni, *Poesia degli anni Sessanta*, Roma, Editori Riuniti, 1976;
Marcel Raymond, *Da Baudelaire al surrealismo*, Prefazione di Giovanni Macchia, Torino, Einaudi, 1948;
Lorenzo Renzi, *Come leggere la poesia*, Bologna, Il Mulino, 1985;
Edward W. Said, *Sullo stile tardo*, Milano, Il Saggiatore, 2009;
Edoardo Sanguineti, *Tra Liberty e Crepuscolarismo*, Milano, Mursia, 1961;
Id., *Montale e la mitologia dell'*inetto, in *Il secolo di Montale*, cit., pp. 269-285;
Giuseppe Savoca, *Concordanza di tutte le poesie di Eugenio Montale*, Firenze, Olschki, 1987;
Jean Starobinski, *Ritratto dell'artista da saltimbanco*, a cura di Corrado Bologna, Torino, Bollati Boringhieri, 1984[1]; 2002;
Vittorio Sereni, *Letture preliminari*, Padova, Liviana, 1973;
Id., *Sentieri di gloria. Note e ragionamenti sulla letteratura*, a cura di Giuseppe Strazzeri, Milano, Mondadori, 1996;
Gian Luigi Simonetti, *Dopo Montale. Le* Occasioni *e la poesia italiana del Novecento*, Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore, 2002;
Walter Siti, *Il neorealismo nella poesia italiana (1941-1956)*, Torino, Einaudi, 1980;
Sergio Solmi, *Scrittori negli anni*, Milano, Il Saggiatore, 1963;
Id., *La letteratura italiana contemporanea. Scrittori negli anni*, vol. iii, tomo i, a cura di Giovanni Pacchiano, Milano, Adelphi, 1992;
George Stainer, *Dopo babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione*, Milano, Garzanti, 1975[1]; 2004;
Charles Taylor, *The Sources of the Self. The Making of the Modern Identity*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1989; tr. it. *Radici dell'io. La costruzione dell'identità moderna*, Milano, Feltrinelli, 1993;
Enrico Testa, *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*, Roma, Bulzoni, 1999;
Id., *Montale*, Torino, Einaudi, 2000;
Cesare Viviani, *Poesia degli anni Settanta: il decentramento dell'io*, in *Il movimento della poesia italiana negli anni Settanta*, cit., pp. 34-35;
Rebecca West, *Montale profeta del postmoderno*, in *Montale e il canone poetico del Novecento*, cit., pp. 202-210;
Andrea Zanzotto, *Fantasie di avvicinamento. Le letture di un poeta*, Milano, Mondadori, 1991;
Antonio Zollino, *I paradisi ambigui. Saggi su musica e tradizione nell'opera di Montale*, Livorno, Edizioni Il Foglio, 2008;
Paolo Zublena, *Frammenti di un romanzo inesistente. La narratività nella poesia italiana recente*, in *Il canto strozzato*, cit., pp. 255- 266.

Studi su rivista, recensioni, interviste

Gabrielle Barfoot, *Eugenio Montale and Thomas Hardy*, «Italianistica», xix, 1, gennaio-aprile 1990, pp. 131-143;
Riccardo Castellana, L'alluvione ha sommerso il pack dei mobili (Xenia, ii, 14). *Introduzione, commento e apparati*, «Allegoria», 18, 1994, pp. 95-105;

Remo Ceserani, *Qualche considerazione sulla modernità liquida*, «La Modernità Letteraria», 3, 2010, pp. 11-26;

Maria Corti, *Un nuovo messaggio di Montale*: Satura, «Strumenti critici», 15, giugno 1971, pp. 217-236 (poi rielaborato con il titolo: Satura *e il genere di* diario poetico, in *Per conoscere Montale*, cit., 273-296);

Francesco De Rosa, *Profilo di* Satura, «Chroniques Italiennes», 57, 1999, pp. 111-128;

Id., *Dal quarto al quinto Montale*, «Italianistica», xxix, 3, 2000, pp. 395-421;

Vincenzo Di Benedetto, *Montale fra trascendenza e immanenza*, «Otto/Novecento», xviii, 6, 1994, pp. 83-113;

Raffaele Donnarumma, Recensione a Gabriel Del Sarto, *I viali* (Edizioni Atelier, 2003), «Contemporanea», i, 1, 2003, pp. 176-178;

Raffaele Donnarumma, *Ipermoderno: ipotesi per un congedo dal postmoderno*, «Allegoria», xxiii, 64, luglio-dicembre 2011, pp. 15-50;

Nicola Gardini, *Williams Carlos Williams. La misura della libertà*, «Poesia», 92, ix, febbraio 1996, pp. 5-18;

Eugenio Greco, Satura *e satira come piano di uno stile*, «Letteratura italiana contemporanea», x, 27, maggio-agosto 1989, pp. 329-335;

Maria Antonietta Grignani, *Il punto su Montale*, «Moderna», i, 1, 1999, pp. 195-214;

Andrea Inglese, *Charles Taylor, Radici dell'io. La costruzione dell'identità moderna (1989)*, «Allegoria», 60, luglio-dicembre 2009, pp. 202-215;

F. R. Leavis, *L'*impersonalità creativa *di Montale*, «Nuova Antologia», 20, 47, luglio 1971, pp. 324-330;

Oreste Macrì, *L'*impropietas *tra sublimità e satira nella poesia di Montale*, xxvii, 58, «L'Albero», 1977, pp. 33-82;

Francesca Montesperelli, *Montale e Browning. Poesia dell'oggetto*, «Paragone», 326, aprile 1977, pp. 55-79;

Maria Pia Musatti, *Le strutture dell'aggettivo in* Satura *di E. Montale*, «Strumenti critici», 35, febbraio 1978, pp. 76-98;

Éanna Ó Ceallacháin, *Il vecchio e l'*Altro: la *tematica pseudo-religiosa nell'ultimo Montale*, «Allegoria», 27, 1997, pp. 145-158;

Pier Paolo Pasolini, *Satura*, «Nuovi Argomenti», 1, 1971, pp. 17-20;

Fabio Pusterla, Intervista su *Le terre emerse* (Einaudi, 2009), a cura di Maria Borio, rivista online «Stephen Dedalus», febbraio 2010 (www.pordenonelegge.it);

Giovanni Raboni, *L'altro Montale*, «Paragone», 256, xxii, 1971, pp. 104-110;

Id., *Il vero e l'altro Montale*, «Antologia Viesseux», 6, ii, 1996, pp. 43-48;

Bruno Rosada, *Il contingentismo di Montale*, «Studi novecenteschi», x, 25-26, giugno-dicembre 1983, pp. 5-56;

Aldo Rossi, *Il punto su Montale dopo il quarto libro*, Satura, «L'Approdo letterario», 53, 1971, pp. 3-20;

Fabrizio Scrivano, *Sui margini di libri inesistenti: i racconti della* Farfalla di Dinard, «Allegoria», xii, 36, settembre-dicembre 2000, pp. 177-187;

G. Sigh, *Wit, Irony and Satire in Montale's poetry*, «Italianistica», 3, settembre-dicembre 1975, pp. 495-537;

Walter Siti, *L'orgoglio del romanzo*, «L'Asino d'oro», v, 1994, pp. 63-69;

Andrea Zanzotto, *In margine a* Satura, «Nuovi Argomenti», 23-24, luglio-dicembre 1971, pp. 215-220.

COMPOSTO IN CARATTERE DANTE MONOTYPE DALLA
FABRIZIO SERRA EDITORE, PISA · ROMA.
STAMPATO E RILEGATO NELLA
TIPOGRAFIA DI AGNANO, AGNANO PISANO (PISA).

⋆

Marzo 2013

(CZ 2/FG 13)

Tutte le riviste Online e le pubblicazioni delle nostre case editrici (riviste, collane, varia, ecc.) possono essere ricercate bibliograficamente e richieste (sottoscrizioni di abbonamenti, ordini di volumi, ecc.) presso il sito Internet:

www.libraweb.net

Per ricevere, tramite E-mail, periodicamente, la nostra newsletter/alert con l'elenco delle novità e delle opere in preparazione, Vi invitiamo a sottoscriverla presso il nostro sito Internet o a trasmettere i Vostri dati (Nominativo e indirizzo E-mail) all'indirizzo:

newsletter@libraweb.net

⋆

Computerized search operations allow bibliographical retrieval of the Publishers' works (Online journals, journals subscriptions, orders for individual issues, series, books, etc.) through the Internet website:

www.libraweb.net

If you wish to receive, by E-mail, our newsletter/alert with periodic information on the list of new and forthcoming publications, you are kindly invited to subscribe it at our web-site or to send your details (Name and E-mail address) to the following address:

newsletter@libraweb.net

BIBLIOTECA DI «STUDI NOVECENTESCHI»

COLLANA DIRETTA DA CESARE DE MICHELIS

CONDIRETTORI:

ARMANDO BALDUINO, SAVERIA CHEMOTTI, SILVIO LANARO, ANCO MARZIO MUTTERLE, GIORGIO TINAZZI

1. A. Turolo, *Teoria e prassi linguistica nel primo Gadda*, 1995, pp. 136.
2. *Giuseppe Berto vent'anni dopo, Atti del Convegno, Padova-Mogliano Veneto, 23-24 ottobre 1997*, a cura di S. Chemotti, B. Bartolomeo, 2000, pp. 176.
3. *Cesare Ruffato. La Poesia in dialetto e in lingua*, a cura di S. Chemotti, B. Bartolomeo, 2001, pp. 168.
4. *L'opera di Paolo Barbaro, Giornata di Studi, Padova, 25 gennaio 2000*, a cura di S. Chemotti, B. Bartolomeo, 2003, pp. 136.
5. *Sergio Maldini due anni dopo*, a cura di S. Chemotti, B. Bartolomeo, 2003, pp. 144.
6. *Eurialo De Michelis (1904-1990)*, a cura di B. Bartolomeo, 2008, pp. 180.
7. *Storia di «Studi novecenteschi» (1972-2007). Indici, catalogo, tabelle statistiche*, a cura di D. Maksimović, 2009, pp. 124.
8. *Viaggi e paesaggi di Guido Piovene, Atti del Convegno, Venezia-Padova, 24-25 gennaio 2008*, a cura di E. Del Tedesco, A. Zava, 2009, pp. 284.
9. *Paola Drigo. Settant'anni dopo*, a cura di B. Bartolomeo, P. Zambon, 2009, pp. 292.
10. M. Borio, *Satura. Da Montale alla lirica contemporanea*, 2013, pp. 104.